الفنون الإسلامية

فى العصر العثمانى

تأليف

الدكتور / ربيع حامد خليفة

أستاذ الآثار والفنون الاسلامية

كلية الآثار - جامعة القاهرة

الناشر

مكتبة زهراء الشر

١١٦ شارع محمد فريد - القاهر

ت: ٣٩٢٩١٩٢٠

الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى

تأليف

الدكتور / ربيع حامد خليفه

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية

كلية الآثار - جامعة القاهرة

الطبعة الأولى

القاهرة ٢٠٠١

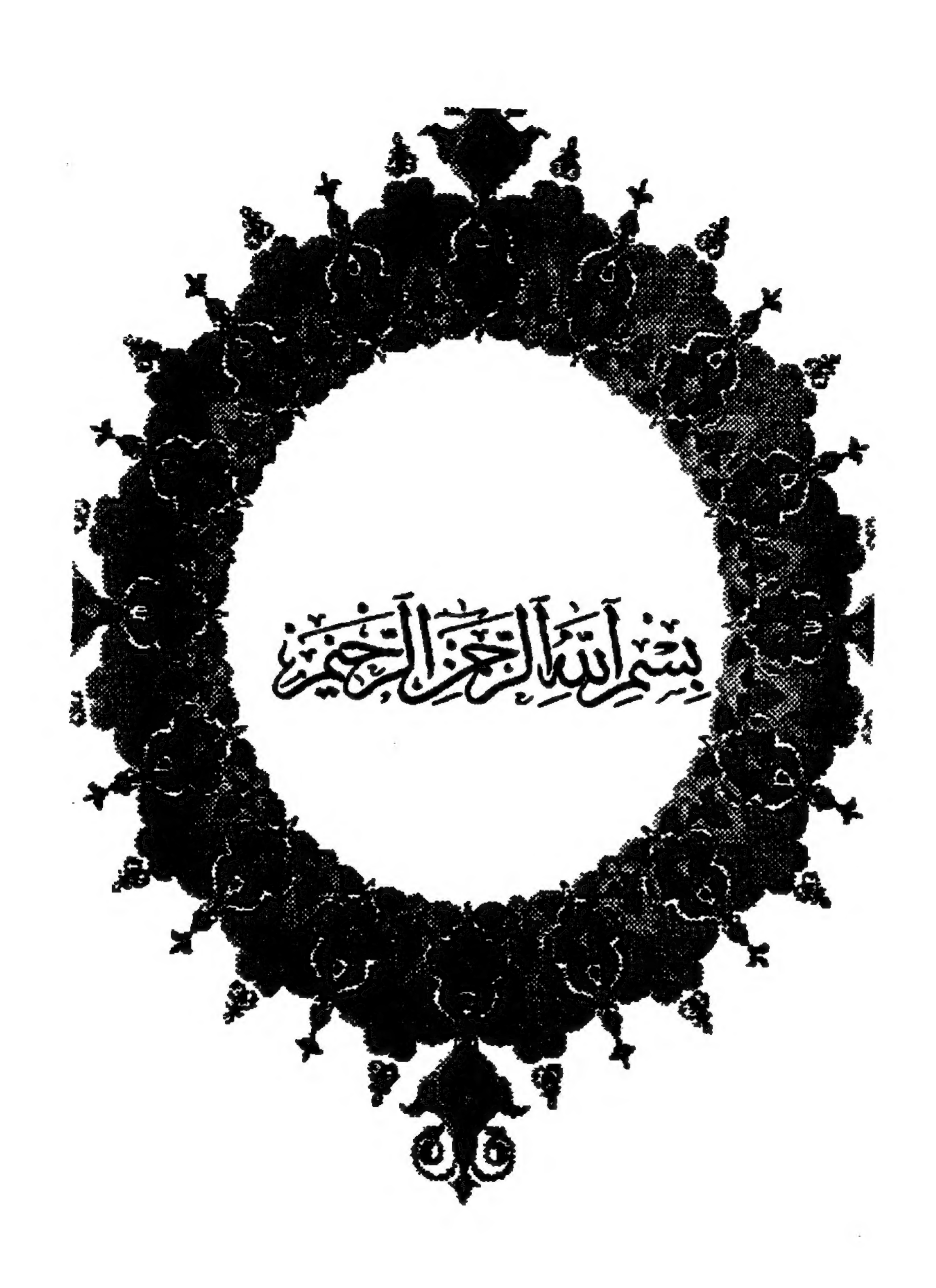
الناشر

مكتبة زهراء الشرق

١١٦ شارع محمد فريد - القاهرة

ت : ٣٩٢٩١٩٢

اسم الكتاب	الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى
اسم المؤلف	الأستاذ الدكتور / ربيع حامد خليفة
سنة النشر	٢٠٠١
عدد الصفحات	٤٧٦
رقم الطبعة	الأولى
رقم الإيداع	٥٢٧٠
الترقيم الدولى	I. S. B. N
	977 - 314 - 134 - 9
الناشر	مكتبة زهراء الشرق
عنوان الناشر	١١٦ ش محمد فريد ـ القاهرة
التليفون	٣٩٢٩١٩٢
فاكس	٣٩٢٩١٩٢


بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

يرجع اهتمامى بالفنون الإسلامية فى العصر العثمانى إلى سنوات عديدة مضت تربو على ربع قرن من الزمان عندما كنت أعد رسالتى الجامعية الأولى لنيل درجة الماجستير فى موضوع « البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية» ، ورسالتى الجامعية الثانية لنيل درجة الدكتوراه فى موضوع « الصور الشخصية فى التصوير العثمانى » . وقد استمر هذا الاهتمام قائماً بعد هذه الفترة حيث كان للفنون العثمانية النصيب الأكبر فى مجموع ما قمنا به من بحوث ودراسات فى مجال دراسة الآثار والفنون الإسلامية ، حيث أفردنا الكثير منها لدراسة الفنون العثمانية سواء فى تركيا أو فى مصر أو فى غيرها من البلاد العربية .

وقد مكنتنى هذه العلاقة المبكرة والطويلة مع الفن العثمانى من أن اتعرف على القيم الفنية والجمالية لهذا الفن عن قرب وأن اتلمس الجوانب الإبتكارية والإبداعية فيه .

كما أنها أتاحت لى الفرصة للاطلاع على كثير من المؤلفات والبحوث التى اهتم أصحابها سواء أكانوا من الأجانب أم من العرب أم من الترك بدراسة الفنون العثمانية أو التركية . وعلى وجه الخصوص تلك المؤلفات الهامة التى قام بكتابتها جيل الرواد من كبار العلماء الأتراك أمثال جلال أسعد أرسفان وأوقطاى أصلان آبا وتحسين أوز وغيرهم من الباحثين مثل شرارة يتكين وجونل أونى وميتين سوزان وفوليا بودور .

وبعد هذه السنوات الطوال تولدت داخل نفسى رغبة شديدة فى إعداد كتاب عن الفنون الإسلامية التى ازدهرت فى العصر العثمانى فى محاولة متواضعة للتعرف على الأسس الفنية التى قامت عليها هذه الفنون وعلاقتها بغيرها من فنون العالم الإسلامى وأوروبا والشرق الأقصى ومراحل تطورها عبر

ستة قرون من الزمان ، وما تميزت به من حيث الشكل والتصميم والزخارف وأساليب التنفيذ .

ومما لا شك فيه أن هناك أسبابا متعددة حفزتنى للقيام بهذا العمل بعضها يتصل بى حيث إن دراسة هذا الفرع من فروع الفنون الإسلامية يشكل المجال الأساسى لتخصصى العلمى ، وهو التخصص الذى أحاضر فيه بالجامعة لمدة تقارب العشرين عاماً .

أما عن الأسباب الأخرى فهى تتمثل فى :ـ

أولاً : خلو المكتبة العربية تقريبًا من دراسة شاملة عن الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى منذ ما يقرب من خمسة وعشرين عامًا أى منذ صدور كتاب العالم الجليل الأستاذ الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق رحمه الله عام ١٩٧٤م وكان بعنوان « الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى » .

ثانيًا : محاولة إلقاء الضوء بموضوعية على طبيعة وجوهر شخصية الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى وأطرها العامة ، وتحديد معالمها وخصائصها التى تفردت بها عن غيرها ، وتوضيح جوانب الإبداع فيها ، حيث يلاحظ تحامل فريق من الكتاب الغربيين على فنون العصر العثمانى من جهة ، وتحيز بل وتعصب بعض الكتاب الأتراك لهذه الفنون من جهة أخرى .

ثالثًا : تناول التحف الفنية العثمانية المختلفة من خزف ـ معادن ـ أخشاب ـ عاج ـ نسيج ـ سجاد ـ زجاج بالدراسة فى نطاق القرون العثمانية حيث كان لكل قرن من هذه القرون بداية من القرن الثامن الهجرى (١٤م) وانتهاءً بالقرن الثالث عشر الهجرى (١٩م) سمات وخصائص فنية تميزه عن غيره ، ولا شك أن هذا المنهج يؤدى إلى عدم التداخل فى تحديد الفترات الزمنية للتحف الفنية العثمانية .

وقد اعتمدت فى هذه الدراسة على مجموعة كبيرة من المصادر والمراجع

العربية والأجنبية والتركية الحديثة بالإضافة إلى مجموعة لا بأس بها من التحف العثمانية المحفوظة ببعض المتاحف الأوروبية والأميركية والمتاحف التركية وخاصة متحف طوبقابى سراى ، ومتحف الفنون التركية والإسلامية والمتحف العسكرى بمدينة إستانبول ، والمتحف الاثنوجرافى (متحف الشعوب والسلالات) بمدينة أنقرة ومتحف مولانا بمدينة قونيه ، وكذلك متحف الفن الإسلامى ومتحف قصر المنيل ومتحف كلية الآثار بمدينة القاهرة .

وإننا إذ نقدم هذا العمل إلى المكتبة العربية اليوم نرجو أن نكون قد أسهمنا ولو بقسط فى إبراز الدور الذى لعبته الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى فى سلسلة تطور الفنون الإسلامية .

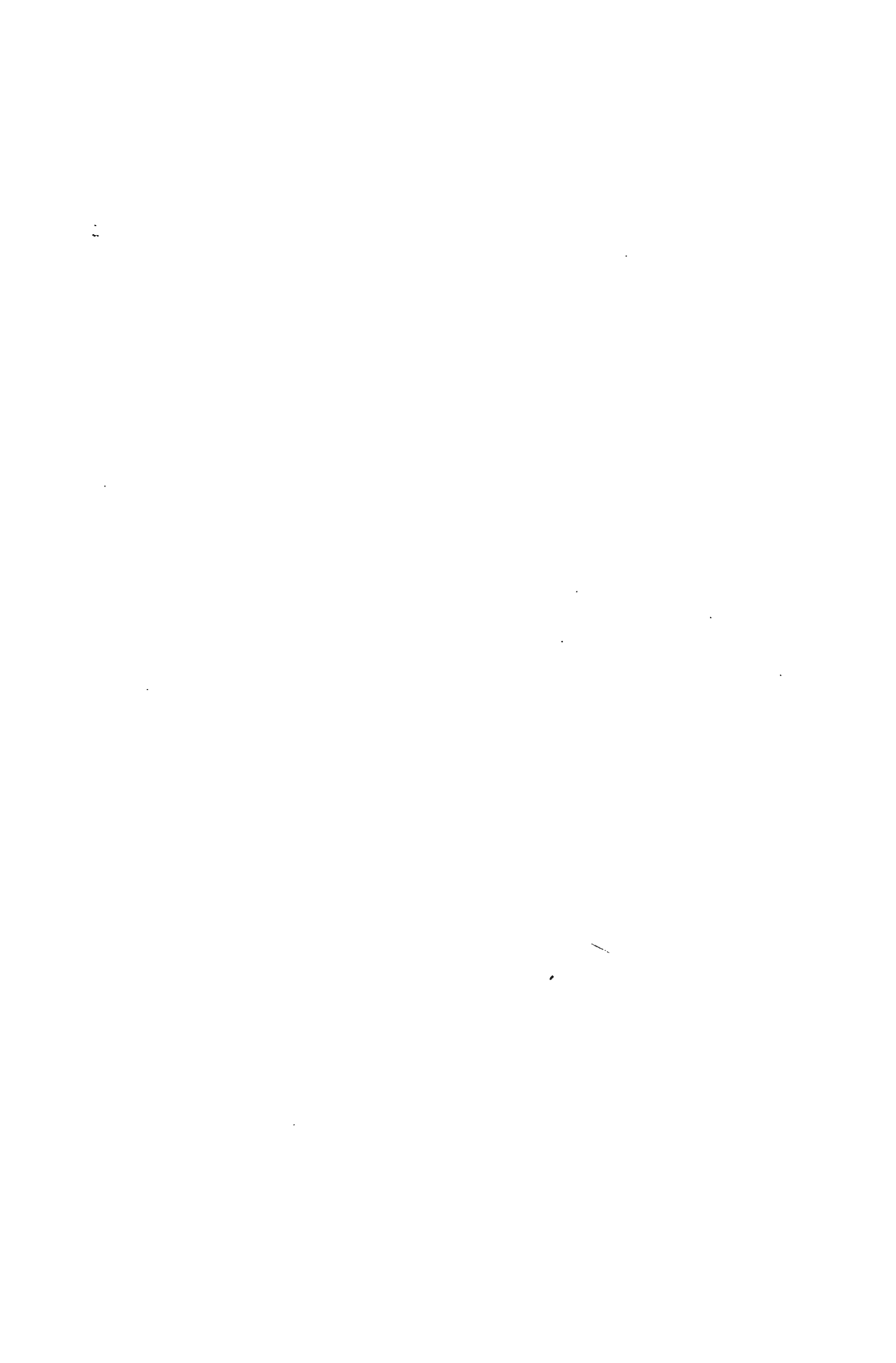
وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت واليه أنيب .

الهرم فى ٢٠٠٠/٥/١٩

ربيع حامد خليفه

الفصل الأول

البلاطات والأوانى الخزفية



يشكل الخزف العثمانى مدرسة متميزة بين مدارس الخزف الإسلامى تمتعت بمكانة مرموقة فى فترة القرنين (العاشر والحادى عشر الهجريين / ١٦ ـ ١٧م) ، ولم تكن هذه المكانة قاصرة على العالم الإسلامى فقط بل امتدت أيضاً إلى أوربا .

ويتحتم على أى باحث يتصدى لدراسة الخزف العثمانى ضرورة الاعتماد على مؤلفات وبحوث (لين ـ Lane) فى هذا المجال(1) فقد كان لهذا الرجل قصب السبق والريادة فى وضع الأسس العامة لدراسة هذا الموضوع ، بحيث أصبح من الممكن تقسيم وترتيب أنواع الخزف العثمانى ترتيباً زمنياً مناسباً ، بالإضافة إلى معرفة الخصائص الفنية لهذه الأنواع من الناحيتين الزخرفية والصناعية فضلاً عن تتبع ما حدث من تغير للأساليب الفنية خلال المراحل المختلفة .

وفى السنوات الأخيرة ظهرت مجموعة من البحوث والدراسات الجديدة توصل أصحابها إلى بعض النتائج الجديدة ، وهى تخالف قليلاً تلك النتائج التى قدمها (لين ـ Lane) من قبل ، ويرجع الفضل فى ذلك إلى الاكتشافات الأثرية الجديدة التى تمخضت عن أعمال الحفر والتنقيب فى العديد من المواقع الأثرية بمنطقة الأناضول(٢) ، إلى جانب التقدم الواضح فى استخدام الأساليب العلمية الحديثة فى دراسة المواد المستخدمة فى صناعة الخزف عامة والخزف

---

(1)Lane. (A.) Later Islamic Pottery . London , 1957 , The Ottoman Pottery of Iznik, Ars orinatalis 11, Ann, Arbor, 1957. PP. 241 - 181 .

(2) Aslanapa , (O.) " Pottery andKilns From Iznik Excavations " Forschungen zur Kunst Asiens, in Memoriam Kurt Erdmann Istanbul,1970 ,PP. 140 - 146 , " Turkish Ceramics" Archaeology XXIV , no. 3, New York, 1971,PP. 209 - 219 , Denny , (W. B.) " Cermics " in Turkish Art, washington D. C., 1980 PP. 239 - 299 , Öney , (G.) Türk çini Sanati , Istanbul. 1977 (With a summary in English) .

العثمانى خاصة[٣]، وإن كان هذا الأمر من وجهة نظرنا لا يقلل من شأن وأهمية دراسات (لين Lane) فى هذا المجال والتى لاقت انتشاراً وقبولاً واسعاً منذ صدورها وحتى وقتنا هذا .

ويمكن دراسة الخزف العثمانى من خلال تقسيم منتجاته الفنية إلى قسمين أساسيين : القسم الأول ويشمل الفسيفساء والبلاطات الخزفية (القاشانى) ، والقسم الثانى : ويشمل الأوانى الخزفية ، ولما كانت الفسيفساء والبلاطات الخزفية العثمانية أسبق فى الظهور وأقدم فى الاستخدام عن الأوانى الخزفية ، فضلاً عن أن معظمها يكاد يكون مؤرخًا فى مجموعه إذ لا تزال الكثير من الكسوات الخزفية تكسو جدران العديد من المساجد والمدارس والأضرحة والقصور وغيرها من العمائر العثمانية الثابت تاريخ إنشائها[٤]، فإننا نجد من الأفضل أن تأتى دراستها فى البداية ثم يعقبها دراسة الأوانى الخزفية .

أولاً : البلاطات الخزفية :ـ

حتى يمكن تحديد الفترة التى شهدت ظهور وانتعاش صناعة الفسيفساء

---

(3) Zick - Nissen, (J.) " Beobachtungen zur Lokalisierung , Datierung und Historie Osmanischer Fein Keramik des 17 . Jahthunderts " in 5 th International Congress of Turkish Art, 1957, Budopest 1979 pp. 927 - 942, " Keramik" , Türkische Kunst und Kultur aus Osmanischer Zeit, Germany 1985 vol. 2 PP. 129 - 192 .

(٤) كانت تصدر الفرمانات السلطانية إلى مراكز صناعة الخزف متضمنة اعداد البلاطات الخزفية المطلوبة وشكل زخارفها وألوانها وكافة التفاصيل الدقيقة الأخرى المتصلة بها ، وإن كان يجب توخى الحذر فى الاعتماد على تاريخ إنشاء العمائر فى تأريخ ما بها من بلاطات خزفية إذ من الممكن أن تكون هذه البلاطات منقولة من عمائر سابقة ثم أعيد استخدامها مرة أخرى ، وعن هذه الفرمانات السلطانية ، انظر خليفة (ربيع حامد) د. ، البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية . رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٧٧ص ١١٥ . ١٢٠ .

والبلاطات الخزفية بآسيا الصغرى فى العصر العثمانى نجد لزامًا علينا وقبل أن نتعرض بالدراسة لهذا الموضوع من جوانبه المختلفة أن نرتد إلى الخلف قليلاً وبالتحديد إلى فترة حكم سلاجقة الأناضول لنتعرف على طبيعة هذه الصناعة فى فترة ما قبل العصر العثمانى وحتى تتبين الجذور الحقيقية التى استقى منها خزافوا العصر العثمانى أساليبهم الصناعية والزخرفية الجديدة .

الفسيفساء والبلاطات الخزفية بالأناضول قبل العصر العثمانى :

على امتداد القرن السابع الهجرى (١٣م) حدث تطور عظيم لصناعة الخزف ، والتى أصبحت واحدة من أبدع فنون الترك ببلاد الأناضول ، والواقع أن أعمالهم التى ابتكروها وظهرت بعمائرهم العديدة لتدل على ثراء وافر فى مجال التصميم ، ونضج فى مستوى الصنعة[٥] .

وامتازت أساليب استخدام الخزف فى زخرفة العمائر السلجوقية والتى تدخل فى باب الصناعات المعمارية بتنوعها الواضح فى هذه الفترة حيث نجد الآجر المزجج والفسيفساء الخزفية والبلاطات الخزفية ذات الأشكال المختلفة تستخدم فى كسوة معظم العناصر المعمارية سواء فى خارج أو داخل المنشآت .

الآجر المزجج[٦] :

شاع استخدامه فى زخرفة أبدان المآذن على وجه الخصوص إلى جانب المداخل والواجهات ، كما نجده مستخدمًا فى زخرفة بواطن قباب بعض

---

(٥) اصلان آبا (أوقطاى) فنون الترك وعمائرهم ، ترجمة أحمد عيسى ، استانبول ١٩٨٧ ص ٢٥٠ .

(٦) استخدم الآجر فى البداية بدون تزجيج فى زخرفة العمائر عن طريق تكوين أشكال هندسية عن طريق وضعه فى الجدران ، ثم تمكن الصناع بعد ذلك من تزجيج الجانب الضيق من طوب الآجر مما اكسبه مظهراً جميلاً وألوانًا رائعة ، وقد عرف استخدام الآجر المزجج فى العصور القديمة ، ووصلت إلينا أمثلة منه سابقة على الإسلام ، كما عرف استخدامه أيضًا فى العصر الإسلامى ، وعن استخدامه فى العراق القديمة وبلاد فارس راجع الباشا (حسن) د. تاريخ الفن فى العراق القديم ، القاهرة ١٩٥٦ ص ١٠٦ـ ١٠٩ .

المساجد ، وفى بعض الأحيان كان يجمع الصانع بين استخدام الزخرفة بالآجر المزجج والفسيفساء الخزفية فى المبنى الواحد

ومن أهم أمثلة العمائر السلجوقية التى ازدانت بالطوب المزجج واجهة مدخل تربة ومستشفى (دار الشفاء) كيكاوس فى سيواس (٦١٦ ـ ٦١٧هـ/ ١٢١٩ ـ ١٢٢٠م) وقبة المسجد الكبير فى ملاطية (٦٤٥هـ / ١٢٤٧م) ومدرسة انجه منارة لى فى قونيه (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م) ومئذنة مدرسة جفته مناره لى فى سيواس (٦٧٠ ـ ٦٧١هـ/ ١٢٧١ ـ ١٢٧٢ م) ، ومئذنة مسجد صاحب عطا فى قونيه (٦٨٤ هـ/ ١٢٨٥م) ومئذنة المدرسة الياقوتية فى أرضروم (٧١٠هـ / ١٣١٠م) .

وقد غلب استخدام اللون الفيروزى والأرجوانى على معظم ألوان الآجر المزجج السلجوقى إلى جانب اللون الأزرق الكوبالتى ، وأحياناً كان يلجأ الصناع إلى استخدام قوالب الآجر غير المزجج الأحمر أو البنى اللون مما أضفى على الزخرفة نوعاً من التباين اللونى .

وتنحصر معظم الأشكال الزخرفية الناتجة عن استخدام الطوب المزجج فى العناصر الهندسية مثل الأشرطة الزجزاجية والمتكسرة وأشكال المعينات والكتابات الكوفية ومن بينها الخط الكوفى المربع الذى نشاهده فى مدرسة جفته منارة لى فى سيواس (٦٧١هـ/ ١٢٧٢م).

الفسيفساء الخزفية :

أثير كثير من الجدل حول أصل الفسيفساء الخزفية التى ظهرت فى عمائر سلاجقة الأناضول ، حيث يرى فريق من العلماء أن إيران هى موطن الصناعة الجديدة[7] ، وأن سلاجقة الروم تعلموا هذه الطريقة فى إيران قبل مجيئهم إلى

---

(7) Sarre, Denkmäler Persicher Baukunst , Berlin 1910 . P. 43 . Hobson, (R. L)., AGuide to the Islamic Pottery of the near east, London 1932, P. 79

آسيا الصغرى ، كما لا يستبعد أصحاب هذا الرأى فرار بعض الصناع الإيرانيين الذين كانوا يحذقون هذه الصناعة إلى آسيا الصغرى عقب غزوة جنكيز خان لإيران سنة (٦١٦هـ/ ١٢١٩م) واستقرارهم فى تلك البلاد وقيامهم بتعليم سلاجقة الروم استعمال طريقة الفسيفساء الخزفية .

واعتمد أصحاب هذا الرأى على بعض الأدلة التى يمكن أن نجملها فى الآتى :-

أولاً : إن الاستخدام المنتظم والتطور المستمر لاستخدام الخزف فى المنشآت المعمارية يعود بصفة أساسية إلى عهد سلاجقة إيران ، ولا يعنى عدم وصولنا أمثلة من عمائرهم مستخدم فيها الفسيفساء الخزفية عدم معرفتهم هذه الطريقة فى الزخرفة حيث أدى الغزو المغولى إلى دمار معظم المنشآت المعمارية السلجوقية بإيران ولم ينج منها سوى القليل ، بل واعتبر البعض أن الصدفة وحدها التى لعبت دورها فى حفظ أقدم الآثار فى الأناضول[٨] .

ثانياً : وجود توقيعات لبعض الصناع الإيرانيين على فسيفساء خزفية تزدان بها بعض عمائر السلاجقة بالأناضول مثل مدرسة سرچالى (٦٤٠ هـ / ١٢٤٢ م) حيث تتضمن هذه الفسيفساء الخزفية اسم الصانع « عمل محمد بن محمد بن عثمان البنا الطوسى » والكلمة الأخيرة تدلنا على أن الصانع إيرانى أو من أسرة إيرانية من مدينة طوس بإيران[٩] (فى إقليم خراسان) تخصص أفرادها فى صناعة الفسيفساء الخزفية هاجرت إلى بلاد الأناضول واستقرت بها . وظل أفرادها ينسبون إلى بلادهم طوس ومن بينهم الصانع الخزاف محمد .

فى حين يرى أصحاب الرأى الآخر أن الفسيفساء الخزفية من ابتكار

---

(٨) كونل (ارنست) ، الفن الإسلامى ، ترجمة أحمد موسى ، بيروت ١٩٦٦ ص ٧٧ .

(9) Lane (A.) , Later Islamic Pottery . P. 39 .

مرزوق ، (محمد عبد العزيز) د. الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى . القاهرة ١٩٧٤ ص ١٥ ، ١٦ .

سلاجقة الروم وأن استخدامها فى تغشية جدران مسجد علاء الدين الذى شيد عام (٦١٧هـ/ ١٢٢٠م) بمدينة قونيه يعتبر حدثاً جديداً فى ذلك الوقت إذ لا نجد شبيهاً لها فى المبانى الإيرانية السابقة لبناء ذلك المسجد أو حتى المعاصره له(١٠) .

ويضيف أصحاب هذا الرأى إلى ذلك بأنه ليس من المعقول أو الجائز ، أن يبتكر عامل إيرانى فى أرض تركية نوعاً جديداً من بلاطات الفسيفساء ما لم يكن ذلك النوع من الخزف من الصناعات الأصيلة فى تلك البلاد ، كما أن الفسيفساء الخزفية التى انتشرت فى قونيه وغيرها من المدن السلجوقية سابقة على ظهورها فى إيران ، وأن زخارفها تختلف عن الزخارف الإيرانية فهى تتميز بطابع خاص(١١) .

والواقع أننا لا نستطيع أن نغفل الدور الكبير الذى قام به خزافوا إيران فى مجال تطوير فن صناعة البلاطات الخزفية منذ القرن السادس الهجرى (١٢م)، فقد احتلت مدن إيران الشهيرة بإنتاجها الخزفى مكان الصدارة فى تاريخ الخزف الإسلامى وصار اسم بعضها مثل مدينة قاشان علماً على أجود أنواع البلاطات الخزفية التى أنتجتها إيران فى القرنين السابع والثامن الهجريين (١٣ ـ ١٤ م) ولازلنا حتى اليوم نستعمل لفظ (قاشانى) لتعريف جميع أنواع بلاطات الخزف(١٢).

---

(١٠) رغم إشارة لين إلى هذا الرأى إلا أنه لم يستبعد أن تكون هذه البلاطات من إنتاج صناع إيرانيين . Lane. op. cit., P. 39

(١١) ماهر (سعاد)د، الخزف التركى ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٥، Öz (T.), Turkish Tiles, Ankara , 1950, P. 3 .

(١٢) حسن (زكى محمد) د. ، الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى . القاهرة ١٩٤٠ ص ١٩٣، ١٩٤ . يوسف (عبد الرؤوف على) ، الخزف الإيرانى دراسات فى الفن الفارسى ، القاهرة ١٩٧١ ص ٨٢ ، ٨٣ كذلك اشتهرت من مراكز صناعة الخزف الإيرانى مدينة الرى والتى كانتت منذ القرن الثالث الهجرى (٩م) من أعظم بلاد العالم الإسلامى ، وقد ذكرها ياقوت الحموى بقوله « فأما الرى المشهورة فإنى رأيتها وهى مدينة عجيبة الحسن مبنية بالاجر المنمق المحكم الملمع (يعنى بلاطات من الخزف ذات طلاء زجاجى أزرق) مدهون كما تدهن الغضائر ... » .

وأغلب الظن أن السلاجقة فى إيران هم المبتكرون لهذا الأسلوب الصناعى والفنى الجديد ، وأن الصناع المحليين فى الأناضول تعلموا هذه الطريقة على أيدى بعض الصناع الإيرانيين بعد مضى فترة من الوقت ، يؤكد ذلك قيام أحد الصناع المحليين بعمل الفسيفساء الخزفية التى تكسو جدران الجامع الكبير بمدينة ملاطيه (٦٥٤هـ/ ١٢٤٧م) وقد سجل هذا الصانع ذلك على مدخل الجامع بما نصه « عمل يعقوب بن أبو بكر البنا الملطى »[(١٣)] وينتسب هذا الصانع إلى مدينة ملاطية ، وهى مدينة أناضولية تقع إلى الجنوبى الغربى من مدينة ارضروم .

وعلى أى حال فإننا نستطيع القول بأن سلاجقة الأناضول وإن لم يبتكروا أسلوب الفسيفساء الخزفية إلا أنهم نجحوا ببراعة فى تطوير هذا الأسلوب والوصول به إلى مرحلة كبيرة من النضج الفنى[(١٤)] وذلك من حيث الاستخدام حيث نجد الفسيفساء الخزفية تغطى مساحات كبيرة داخل المبانى السلجوقية مثل الجدران والقباب والأقبية ومناطق الانتقال وكوشات وبطون العقود والحنايا والدخلات فى الجدران والمحاريب[(١٥)] وغيرها ، وبمعنى آخر نرى أن الصناع السلاجقة تمكنوا من القيام بعمل تكسية خزفية شاملة للمبانى من الداخل مستغلين فى ذلك صلاحية الفسيفساء الخزفية لتغطية العناصر المعمارية غير المسطحة دون أن تحجب هذه التكسية الخزفية أى شىء من خصائص العمل المعمارى[(١٦)] .

---

(13) Öney (G.), Tiles and Ceramics, Istanbul pl. 7 .

(١٤) استخدمت الفسيفساء الخزفية على نطاق واسع فى إيران أيضاً وبصفة خاصة منذ الفترة الإيلخانية وما بعدها .

(١٥) تذكر (Öney) ان استخدام الفسيفساء الخزفية فى كسوة المحاريب يعتبر من ابتكار سلاجقة الأناضول .

Öney (G.), Anadolu Selçuklu , Mimari Süslemesi ve El Sanatlari, Ankara, 1992 P. 243

(١٦) آصلان آبا (اوقطاى) ، المرجع السابق ص ٢٥١

كما تميزت زخارف الفسيفساء الخزفية عند سلاجقة الأناضول بتصميماتها المتنوعة والمفعمة بالحيوية والتى جاءت فى أغلب الأحيان منسجمة مع أشغال النحت البارز أو المفرغ .

وقد اشتملت هذه الزخارف على العناصر الكتابية مثل الخط الكوفى المربع (الهندسى) الذى نشاهده فى زخارف المثلثات الحاملة للقبة بمدرسة قره طاى (لوحة رقم ١) ، والخط الكوفى المورق والمزهر الذى يظهر فى مدرسة صرچالى وإن كان استخدامه قليلاً ونادراً فى الفسيفساء الخزفية السلجوقية ، فى حين كان الخط الكوفى المضفور أكثر استخداماً وانتشاراً ، ومن أمثلته تربة ومستشفى كيكاوس فى سيواس ومدرسة قره طاى ومدرسة انجه منارلى بقونيه ، أما الخط النسخ السلجوقى (الثلث) فنشاهده مستخدمًا ضمن زخارف الفسفساء الخزفية بمدرسة صرچالى .

ومن العناصر الهندسية التى كثر استخدامها فى زخارف الفسيفساء السلجوقية عنصر الطبق النجمى ، وتوجد أجمل أمثلته فى فسيفساء مدرسة قره طاى ، وعنصر زخرفة الدقماق ، ومن أمثلته محراب مدرسة صرچالى ، والأشكال النجمية ونشاهدها فى مدرسة انجه منارلى ، أما الأشكال السداسية فنجدها فى فسيفساء محراب الجامع الكبير باق شهر ومحراب جامع صاحب عطا .

أما الزخارف النباتية فتعتبر الزخرفة العربية المورقة (الأرابسك) من أكثر أنواعها شيوعاً فى زخارف الفسيفساء الخزفية السلجوقية ، ومن أبرز أمثلتها ما نشاهده فى الإطارات التى تحيط بفتحة الإيوان الرئيسى بمدرسة صرچالى ، وكوشات عقد المحراب بالإيوان الرئيسى (الشرقى) بمدرسة قره طاى .

البلاطات الخزفية[(١٧)] :

اتخذت البلاطات الخزفية فى العصر السلجوقى بالأناضول أشكالاً متعددة ، حيث نجد البلاطات المربعة والمستطيلة والسداسية الشكل ، إلى جانب بلاطات أخرى على هيئة الأشكال النجمية السداسية أو الثمانية الأطراف ، فضلاً عن تلك ذات الشكل الصليبى .

وقد خلت بعض هذه البلاطات من الزخارف واعتمد فى زخارفها فقط على اللون الواحد مثل اللون الأزرق أو الأخضر أو التركواز أو الأسود .

أما البلاطات التى ازدانت بالعناصر الزخرفية المختلفة فقد استخدم فى صناعتها طرق صناعية مختلفة ، أهمها طريقة الرسم تحت الطلاء ، والتى أضيف إليها التذهيب أحياناً ، إلى جانب استخدام بعض الأساليب الصناعية الأخرى والتى كانت معروفة فى زخرفة بعض الأوانى الخزفية مثل أسلوب المينائى ، وأسلوب البريق المعدنى[(١٨)] .

(١٧) تعتبر البلاطات الخزفية التى عثر عليها فى الحفائر التى أجريت في مدينة سامرا (٢٢١هـ/ ٢٧٦هـ) أقدم البلاطات الخزفية الإسلامية المعروفة لدينا حتى الآن ، وهى تدل على أن صناعة البلاطات الخزفية قد عرفت فى العصر العباسى وأنها استخدمت فى كسوة جدران المبانى فى مدينة سامرا ، بالإضافة إلى مجموعة البلاطات التى تكسو محراب جامع سيدى عقبة بالقيروان ونلاحظ التشابه الواضح بين زخارف هذه البلاطات وزخارف سامرا الأمر الذى يؤكد أصلها العراقى ، راجع : خليفة (ربيع حامد) ، المرجع السابق ص ٦٦ ، ٦٧

Hobson, (R. L), op. cit., p. 5 .

Lane (A.), A Guide to the Collection of tiles, London 1960 p. 3 .

(١٨) تعتبر الأوانى الخزفية التى استخدم فيها هذان الأسلوبان الصناعيان أثناء فترة حكم سلاجقة الأناضول قليلة ونادرة قياساً بالعدد الكبير من أوانى خزف المينائى والبريق المعدنى التى وصلتنا من إيران من عصر السلاجقة العظام ، رغم الكشف عن بقايا قطع تالفة من الخزف ذى البريق المعدنى فى بعض الأفران بالقرب من مدينة أخلاط بالأناضول .

Sözen (M.), The Evlution of turkish Art and Architecture, Istanbul, 1987 ,p. 246 .

ويعتقد اصلان آبا أن استخدام أسلوب المينائى ، وأسلوب البريق المعدنى قد انتقل إلى الأناضول مع السلاجقة أنفسهم وهذا يوضح الدور الهام الذى لعبه سلاجقة إيران فى هذا المجال . اصلان آبا (اوقطاى) ، المرجع السابق ، ص ٢٥٨.

وفى حين كـان أسلوب زخارف بلاطات الأكـشـاك والقـصـور مـفـعـمًا بالحيوية نتيجة لثراء موضوعاته ، والتى اشتملت على مناظر تصويرية تضمنت صوراً لأشخاص وحيوانات وطيور ، وكائنات خرافية ، نجد أن أسلوب زخرفة بلاطات العمائر الدينية . كان أميل إلى الجدية والصرامة(١٩) ، حيث خلت من رسوم الكائنات الحية ، واقتصرت زخارفها على استخدام الزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) والأشكال الهندسية فضلاً عن انتشار استخدام الكتابات التى نفذت بالخط الكوفى بأنواعه المختلفة ، إلى جانب الخط النسخى والثلث .

بلاطات الأكشاك والقصور :

تعتبر بلاطات كوشك (قليج أرسلان الثانى (١١٥٦ـ ١١٩٢م) فى مدينة قونيه من أقدم نماذج البلاطات الخزفية السلجوقية ، وهى منفذة بأسلوب المينائى ، وتسود زخارفها المناظر التصويرية مثل رسم الصائد بالباز ، ومثل رسوم الأشخاص الذين مثلوا وهم يرتدون الملابس التركية المميزة من قفاطين وأحذية برقبة طويلة(٢٠) .

أما البلاطات المربعة الشكل والتى عثر عليها فى قصر علاء الدين كيقباد بالقرب من قيصريه والذى يرجع تاريخه إلى الفترة من (١٢٢٤ ـ ١٢٢٦م) فلم يوجد بين زخارفها رسوم كائنات حية ، وإنما اقتصرت زخارفها على أشكال الأفرع النباتية الدقيقة الحلزونية ، أو الأشكال الهندسية مثل الجدائل والضـفـائر والنجوم ، والتى رسمت باللون الأسود تحت طلاء فيروزى أو أزرق اللون .

---

(١٩) اصلان آبا (اوقطاى) المرجع السابق : ص ٢٥٢ .

(20) Önder (M.), Seljuk Tile Decoration in the Kubad - Abad Palace, P. 193 .

كما أمدتنا الحفائر التى أجريت فى قصر قباد آباد[21] الذى شيده علاء الدين كيقباد الأول عام (١٢٣٦م) بمجموعة كبيرة من البلاطات الخزفية السلجوقية ، التى نفذت زخارفها بطريقة الرسم تحت الطلاء أو بطريقة البريق المعدنى .

ويغلب على زخارف معظم هذه البلاطات استخدام صور ورسوم الكائنات الحية ، إذ يشاهد من بينها مجموعة من صور الأشخاص التى تمثل السلطان ونبلاء القصر ، الذين مثلوا وهم يجلسون الجلسة الشرقية (لوحة رقم ٢) وقد لبسوا أنواعًا مختلفة من الثياب الفاخرة وأغطية الرءوس ، فى حين يمكن مشاهدة مجموعة أخرى من رسوم وصور الأشخاص التى تمثل إما خدم القصر الذين مثلوا وقد أمسكوا بحيوانات الصيد أو السباق الصغيرة ، وبعض الموسيقيين الذين مثلوا وهم يعزفون على الآتهم الموسيقية .

كما اشتملت هذه البلاطات أيضًا على مجموعة كبيرة من رسوم الطير والحيوان مثل الطواويس ، وطيور الماء ، والأسماك ، والدببة ، والفيلة ، والنمور (لوحة رقم ٣) والماعز ، والكلاب ، والأرانب ، والحمير والجياد ، إلى جانب بعض رسوم الكائنات الخرافية مثل السيمرغ (العنقاء) وأبى الهول ، والنسر ذى الرأسين ، والطائر ذى الوجه الأدمى (السرينة أو عروسة البحر) ، ونفذت معظم هذه الرسوم والصور تحت طلاء فيروزى أو أرجوانى ، أو أزرق وذلك باللون الأسود والأزرق الفاتح أو الداكن .

أما البلاطات الخزفية التى نفذت زخارفها بأسلوب البريق المعدنى فقد

---

(٢١) يقع هذا القصر على ضفاف بحيرة بايشهر ، بناه السلطان السلجوقى علاء الدين كيقباد الأول (١٢١٩ ـ ١٢٣٧م) كقصر صيفى ، وقد أجريت بعض الحفائر المبدئية فى أطلال هذا القصر فى الفترة من سنة (١٩٤٩ ـ ١٩٥٢) حيث كشفت عن بعض أجزاء من البلاطات الخزفية ، غير أن الحفائر المنتظمة بموقع القصر جرت فى مطلع سنة ١٩٦٥م حيث ظهرت فى سنة ١٩٦٨ بقايا هذا القصر كاملة ، وجمعت البلاطات الخزفية التى كانت تزين جدرانه ووضعت فى متحف قونية للخزف .

ازدانت بالأشكال الهندسية والنباتية المتداخلة مع بعضها ، ولم تخل مجموعة بلاطات قصر قباد آباد من استخدام الزخارف الكتابية ، إذ ازدان بعضها بكتابات بالخط الكوفى المزهر ، وأخرى بالخط الثلث على هيئة أشرطة متوازية تحيط بالكسوة الخزفية ، وبعض هذه الكتابات مأخوذ من الشاهنامه ، أو يتضمن شعراً فى مديح السلطان أو عبارة عن أشعار حماسية قصصية فى اللهو والتسلية(٢٢) .

بلاطات العمائر الدينية :

كما سبق وأن أشرنا فقد خلت زخارف بلاطات العمائر الدينية السلجوقية بالأناضول من استخدام أشكال الكائنات الحية ، واقتصرت زخارفها إما على البلاطات الخزفية ذات اللون الواحد الأزرق أو الأخضر أو التركواز ، أو على البلاطات الخزفية التى تزينها العناصر الزخرفية النباتية والهندسية وأحيانا الكتابية.

ومن أمثلة النمط الأول البلاطات المربعة الشكل ذات اللون الأزرق الداكن أو التركواز والتى تكسو المنطقة أعلى مدخل التربة الملحقة بكوك مدرسة والجامع بمدينة اماسيا (٦٦٤هـ / ١٢٦٦م(٢٣) ، وكذلك البلاطات السداسية الشكل وذات اللون التركوازى ، والتى تشاهد بكثرة فى منشآت الوزير صاحب عطا ، وخاصة الجامع والخانقاه والتربة التى أنشأها بمدينة قونية ، حيث نجدها تكسو حنية محراب الجامع (٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م) (لوحة رقم ٤)(٢٤) وكذلك المنطقة أعلى وعلى جانبى محراب الخانقاه (٦٧٨- ٦٧٩هـ/ ١٢٧٩ - ١٩٨٠)(٢٥) كما تكسو كوشات عقد المحراب السابق بلاطات سداسية من نفس النوع ، إلى جانب تلك المجموعة الضخمة من البلاطات السداسية التى

---

(22) Önder (M.), op. cit., p. 193 .

(23) Öney (G.), Anadolu SelçukluResim : 41 .

(24) Aslanapa (O.) , Türk Sanati, Islanbul. 1984 , p. 135 .

(25) Öney (G.), op. cit., Resim : 49 .

تكسو جدران التربة حتى مستوى النوافذ العلوية[٢٦] .

أما البلاطات التى تكسو جانبي واجهة إيوان كَوك مدرسة بمدينة توقات (٦٦٩هـ/ ١٢٧٠م)[٢٧] فقد اتخذ بعضها الشكل المربع أو المستطيل فى حين اتخذ البعض الآخر الشكل النجمى ، وإن سادها جميعًا اللون الأزرق . ومن أمثلة النمط الثانى تلك المجموعة من البلاطات التى تكسو جدران مدرسة قره طاى بمدينة قونيه (٦٤٩هـ/ ١٢٥١م) ، واتخذت هذه البلاطات الشكل السداسى ، ورسمت زخارفها النباتية المكونة من أوراق ثلاثية وخماسية الفصوص باللون الأسود تحت طلاء تركوازى اللون ، ويلاحظ استخدام التذهيب فى عمل زخارف بعض بلاطات هذه المدرسة . وذلك فى بعض البلاطات التى ازدانت بشكل النجمة السداسية الأطراف التى تحصر بداخلها وحدات من الزخرفة العربية المورقة .

البلاطات الخزفية فى العصر العثمانى :

فترة القرن الثامن الهجرى ١٤م)

فى بداية القرن الثامن الهجرى (١٤م) سقطت دولة سلاجقة الأناضول وحل محلها دويلات صغيرة ، وهى الفترة التى عرفت باسم فترة حكم الإمارات التركمانية Beylikler Devri ، وقد أثرت هذه التغييرات السياسية على الفنون فى هذه الفترة إلا أن ذلك لم يؤد إلى زوال صناعة الفسيفساء الخزفية والبلاطات الخزفية ، كما لم يؤد أيضًا إلى تغير مفاجىء فى شكل هذا الفن[٢٨] ، فقد استمر استخدام البلاطات الخزفية المصنوعة والمزخرفة وفقًا للأسلوب السلجوقى فى زخرفة عمائر الدويلات الأناضولية ومن بينها عمائر الدويلة (الإمارة) العثمانية .

---

(26) Aslanapa (O.), op. cit., p. 167 .
(27) Öney (G.), op. cit., Resim : 60 .
(28) Öz (T.), op. cit., 12 .

وكانت العمائر العثمانية فى هذا القرن تزدان بالبلاطات الخزفية ذات اللون الواحد دون أن يكون بها زخرفة(٢٩) .

ونرى المثال الأول لهذا الاستخدام متمثلاً فى البلاطات الخزفية ذات اللون التركوازى التى كانت تكسو جدران مسجد أورخان فى بورصه والذى شيد عام (٧٤٠هـ/ ١٣٣٩م) ، ولا تزال هناك بقايا من هذه البلاطات فى واجهة هذا المسجد مما يضاعف احتمال استخدام نفس البلاطات فى أجزاء أخرى من المسجد(٣٠) .

وفى المسجد الذى أنشأه مراد الأول فى مدينة ازنيق(٣١) عام (٧٨٠هـ/ ١٣٧٨م) نشاهد أمثلة أخرى من هذه البلاطات ذات اللون الواحد يستلفت النظر فيها وجود إطار ذهبى يحف بكل بلاطة(٣٢) ، ويعتبر استخدام التذهيب فى هذه البلاطات العثمانية استمراراً لاستخدامه فى العصر السلجوقى ، ويلاحظ أيضاً استخدام البلاطات ذات اللون الواحد فى زخرفة مئذنة هذا المسجد.

فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) :

شهد هذا القرن انتقال الدولة العثمانية من مرحلة التأسيس إلى مرحلة

---

(29) Aslanapa (O), Turkish Arts, Trans . By Herman, Istanbul. 1961, P. 87 .

مرزوق محمد عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص ٧٥ .

(30) Öz (T.), op. cit., p. 13 .

(٣١) يمكن أن نلمس منذ بداية هذه الفترة فصاعداً أهمية مدينة ازنيق فى إنتاج البلاطات الخزفية العثمانية ، كما أن العديد من الأبحاث العلمية دلت على شهرة هذه المدينة فى إنتاج الخزف منذ العصر البيزنطى ، ويصفها أحد الرحالة الذى زارها عام (٦٦٥هـ/ ١٢٦٦م) بأنها المدينة ذات الأعمال الخزفية الشهيرة Öz (T.), op. cit., p. 13

(32) Ettinghausen, (R.), Art Treasure of Turkey, Washington , 1966, p. 187 .

التكوين ، وقد تأثرت الأوضاع السياسية وبالتالى الأوضاع الفنية بغزوات تيمور لنك ، وعندما نجح محمد جلبى الأول فى إعادة سيطرته على الموقف وعم السلام أرجاء البلاد وذلك فى مطلع القرن التاسع الهجرى (١٥م) ولدت مدرسة جديدة فى صناعة البلاطات الخزفية لها خصائصها الفنية المميزة من حيث الألوان وطريقة الصناعة والزخارف .

فقد بدأ الخزافون فى مدينة أزنيق وفى مدينة بورصة فى هذه الفترة يطورون صناعة الفسيفساء الخزفية والبلاطات الخزفية من حيث الزخارف والألوان المستخدمة فيها .

ويلاحظ ذلك من خلال البلاطات الخزفية التى تزخرف مسجد محمد الأول (٨١٨ ـ ٨٢٧هـ/ ١٤١٥ ـ ١٤٢٤م)[٣٣] بمدينة بورصة والمقبرة التى أقيمت بجواره ودفن فيها محمد جلبى الأول عام (٨٢٥ هـ/ ١٤٢١م)، وقد عرف هذا المسجد باسم الجامع الأخضر ، كما عرفت المقبرة باسم التربة الخضراء[٣٤] ، ويرجع ذلك إلى اللون التركوازى الذى يسود البلاطات التى

(٣٣) يحتل هذه المسجد مكانة مرموقة فى العمارة العثمانية ، وقد استغرق بناؤه ما بين عامى (١٤١٥ ـ ١٤٢٤م) وقد كمل فى عهد السلطان مراد الثانى إذ أنه عند وفاه السلطان محمد الأول سنة ١٤٢١م لم يكن قد اكتمل وكان بلا إيوان .

(٣٤) تميزت التربة الخضراء (١٤١٣ـ ١٤٢١م) بكسوتها الخزفية الخارجية التى يميل لونها إلى اللون الأخضر وبكسوتها الخزفية الداخلية التى اشتملت على بلاطات سداسية الشكل ذات لون تركوازى ، وأخرى ذات زخارف نباتية وكتابية تضمنت بعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأدعية ، ومن الجدير بالإشارة أن كثيراً من العمائر الإسلامية التى استخدم فى زخرفتها الكسوات الخزفية قد غلب على أسمائها الأصلية مسميات أخرى ارتبطت بهذه الكسوات وألوانها ، ومن أمثلتها مدرسة بدر الدين مصلح بمدينة قونيه والتى عرفت بمدرسة صرجالى وتعنى الكلمة فى اللغة التركية العامية الأناضولية المرججة أو المطلية، ومدرسة صاحب عطا فى مدينة سيواس والتى تعرف باسم گوك مدرسة وتعنى كلمة گوك (اللون الأزرق السماوى) وقبة الشيخ سعود بالقاهرة والتى عرفت بالقبة الخضراء ، وجامع إبراهيم أغا مستحفظان بالقاهرة والذى عرف بالجامع الأزرق، وجامع الشيخ عبد المنعم أبو بكرى =

تكسو الحوائط من الخارج .

أما البلاطات التى تكسو الحوائط الداخلية فقد كانت سداسية الشكل وغنية بزخارفها الجميلة ذات الحدود المذهبة والمطلية باللون الأزرق والأخضر . وتمثلت هذه الزخارف فى الزخرفة العربية المورقة (الأرابيسك) والكتابات الكوفية والنسخية الرشيقة والعناصر النباتية المرسومة بأسلوب (إيرانى ـ صينى) وهو الأسلوب الذى كان يسود إيران فى العصر التيمورى ، وعلى ذلك فإن بلاطات الجامع الأخضر تمثل الأسلوب التيمورى فى الفن العثمانى(٣٥) .

يؤكد ذلك وجود توقيعات لصناع من تبريز على الفسيفساء والبلاطات الخزفية المستخدمة فى زخرفة هذا المسجد(٣٦) .

وتتميز هذه الكسوة الخزفية بتنوعها من حيث الأسلوب الصناعى إذ يتكون

= بمدينة جرجا الذى عرف بالجامع الصينى ، وكشك الفاتح بمدينة استنابول والذى اطلق عليه الكشك الصينى وجامع السلطان أحمد الأول بمدينة استنابول والذى اشتهر باسم الجامع الأزرق .

(35) Lane (A.), Later Islamic Pottery p. 42 .
Carswell (J.) Ceramics, Decorative Art From the Ottoman Empire London 1982 , P. 74 , Pl. 56A .

(٣٦) وجد بهذا المسجد ، كثير من الكتابات منقوشة على بلاطات القاشانى ، وفى أماكن متعددة منه ، تبين أسماء الصناع الذين اشتركوا فى عمل القاشانى أو أشرفوا على عمله ، فتجد هذا النص مثلاً فى كتابة فى المحراب « عمل صناع تبريز ، وفى دهليز السلطان كتابة أخرى « عمل محمد المجنون » وكتابات أخرى منقوشة على الخشب نصها : « عمل على بن الحاج أحمد التبريزى » وغيرها منقوش على الحجر تقول « أتم نقش هذا المكان المقدس أحقر الرجال ، على بن إلياس على عام ٨٢٧هـ/ (١٤٢٤م) والظاهر أن عليًا هذا كان المشرف على عملية الزخرفة بالمسجد ، وتتكلم المراجع التركية عن النقاش « على » فتقول أنه من أهالى مدينة بورصه ، أخذه تيمورلنك معه وكان حدثًا صغيراً إلى بلاد ما وراء النهر سنة ١٤٠٢م ، فتعلم الفن والأسلوب التيمورى فى سمرقند وتبريز ، وليس من شك فى أنه عن طريقه أمكن حشد عدد من أمهر صناع تبريز للمجيئ والعمل فى بورصه ، ماهر (سعاد) د. المرجع السابق ص ١٨ .

بعضها من بلاطات فسيفساء بحتة والبعض الآخر من بلاطات كبيرة مربعة أو سداسية الشكل ، وقد حددت الزخارف باللون الأسود وذلك حتى لا تختلط الدهانات الملونة عند انصهارها ، ويلاحظ أيضًا أن بعض زخارف بلاطات الإطارات كانت بارزة قليلاً ، وكانت الحواف البارزة تساعد على الفصل بين الألوان المختلفة[٣٧] . كما أن بعض هذه الزخارف البارزة كان يأخذ شكل مقرنصات (لوحة رقم ٥)[٣٨] .

أما التذهيب الذى استخدم فى زخرفة إطارات بعض هذه البلاطات وفى عمل الزخارف النباتية فلم يحرق لتثبيته ولذا ضاع معظمه بمرور الوقت ولم يعد متبقيًا إلا القليل[٣٩] .

وعلى الرغم من كثرة ما تزخر به بلاطات الجامع الأخضر والتربة الملحقة به من زخارف وألوان إلا أنها تفتقر إلى البريق الذى نجده فى البلاطات والفسيفساء السلجوقية ، ويرجع ذلك إلى أن الطلاء الشفاف يأتى على عجينة حمراء وليس على عجينة بيضاء بها نسبة مرتفعة من السليكا[٤٠] ، ويرى (اوقطاى أصلان آبا) أن هذه المجموعة من البلاطات والفسيفساء الخزفية قد صنعت فى مدينة ازنيق أعظم المراكز الخزفية فى تركيا فى ذلك الوقت ، وربما صنع جزء منها فى مدينة بورصه[٤١] .

---

(٣٧) يذكر مرزوق (محمد عبد العزيز) فى كتابه « الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس (بيروت) ص ١٠٥ أن هذه الطريقة المبتكرة فى التزجيج لم يعرفها الشرق الإسلامى وتعرف فى كتب تاريخ الفن باسم (طريقة الفواصل الجافة ـ Cuerda - Seca) حيث يفصل بين المناطق الزخرفية حز عميق ويتم تزجيج كل منطقة بلون خاص بواسطة الفرشاه .

(38) Lane (A.), A Guide to the Collection of tiles p. 12 .

(39) Ibid , p. 12 .

(40) Lane (A.), Later Islamic Pottery p. 42 .

(41) Aslanapa (O.), Turkish Art, p. 92 .

وقد استخدمت البلاطات الخزفية فى هذه الفترة من القرن (٩هـ/ ١٥م) فى زخرفة مسجد المرادية بمدينة ادرنه[٤٢] (٨٣٩ـ ٨٤٠هـــ/ ١٤٣٥ـ ١٤٣٦م) وتتشابه هذه البلاطات مع البلاطات التى تزخرف الجامع الأخضر فى بورصه من حيث الأسلوب الصناعى والزخرفى ، وإن تميزت مجموعة منها بأسلوب صناعى مختلف من حيث تركيب عناصر الطينة ، فهى تمتاز بنوع من العجينة البيضاء ، ومن حيث الزخارف التى رسمت تحت الطلاء باللون الأزرق والأسود على أرضية بيضاء ، وكان الطلاء الزجاجى تركوازى اللون ، ورسوم هذه البلاطات متأثرة إلى حد كبير بزخارف البورسلين الصينى (لوحة رقم ٦) وقد حدث اختلاف بين علماء الآثار حول تحديد هوية الصناع الذين أنجزوا هذا النوع من البلاطات ، فيذكر (ريفستال ,Riefstahl (R.M)) أن صناعًا إيرانيين من تبريز هم الذين قاموا بصناعة هذه البلاطات المرسومة باللون الأزرق والأبيض ، وأن الرأى القائل بعدم وجود مثل هذا الطراز من البلاطات فى الجامع الأخضر ببورصه والموكد قيام صناع من تبريز بعمل بلاطاتها الخزفية رأى غير دقيق ؛ إذ يلاحظ استخدام هذا النوع من البلاطات فى كسوة تركيبة ستى خاتون[٤٣] ابنة السلطان محمد الأول حيث كسيت ببلاطات مربعة وأخرى سداسية ومثلثة ، تزدان بأفرع وأوراق نباتية نفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء ، وأخرى مستطيلة الشكل تزدان بأفرع نباتية دقيقة لنبات العنب مع أشكال زهور ووريدات خماسية البتلات . وهى تعكس فى تصميمها

---

(٤٢) نجح السلطان مراد الأول فى الاستيلاء على هذه المدينة ، وعندما فتحها نقل إليها كرسى السلطنة ، واستقر بها عام (٧٦٣هـ/ ١٣٦١م) ، وأضحت عاصمة العثمانيين بعد فتحها، بعد أن كانت بورصه عاصمتها ، وظلت عاصمة لهم إلى أن فتحت القسطنطينية ، آصاف (يوسف) ، تاريخ سلاطين آل عثمان ، تحقيق بسام عبد الوهاب الجابى دمشق ١٩٨٥م ص٣٥ .

(٤٣) توجد هذه التركيبة شرق تركيبه محمد چلبى الأول وربما تكون قد أقيمت بعد عام ١٤٢١م بفترة وجيزة .

الأساليب والتقاليد الفنية الصينية(٤٤) .

ويضيف (ريفستال) قائلاً « إن صناعة البلاطات الخزفية المرسومة باللون الأزرق على أرضية بيضاء والتى عرفتها مصر وسوريا فى القرن (٩هـ/ ١٥م) قد قامت علي أيدى صناع إيرانيين على الأقل فى بداية الإنتاج الصناعى لهذا النوع(٤٥) .

أما (لين ,Lane (A.)) فيذكر أنه من المرجح أن يكون عدد من الصناع السوريين قد انضموا إلى زملائهم الإيرانيين الذين قاموا بالعمل فى مسجد المرادية بادرنه(٤٦) ويعتمد (لين) فى ترجيح نظريته هذه على عدم ظهور هذا النوع من البلاطات فى جامع المرادية ببورصه ، وعلى ظهوره مرة أخرى فى ادرنه فى مسجد الشرفات الثلاث الذى شيد بين عام ١٤٣٧ وعام ١٤٤٧م . وبعد هذا التاريخ اختفى هذا النوع من البلاطات مما يدل على أن الصناع الذين قاموا بصنعها قد توقفوا أو تحركوا إلى منطقة أخرى . ويعلق (لين) على نظرية (ريفستال) قائلاً بأنه ليس لدينا أى دليل مادى يثبت أن مصانع الخزف فى إيران قد أنتجت فى النصف الأول من القرن (٩هـ/ ١٥م) بلاطات خزفية مرسومة باللون الأزرق على أرضية بيضاء تتشابه مع تلك الموجودة فى مصر وسوريا(٤٧) .

وفى المقابل يخرج علينا مؤرخو الفن الأتراك برأى آخر فى هذه القضية إذ يؤكد (اوقطاى اصلان آبا Aslanapa (O)) أن هذه البلاطات قد أنتجتها مدينة أزنيق وقام بصنعها خزافون أتراك حاولوا تقليد زخارف أوانى البورسلين

---

(44) Riefstahl (R. M.), Early Turkish Tile Revetments In Edirne (Ars Islamica, vol, v) 1937 p. 270 Fig . 22 .

(45) Ibid , p. 273 .

(46) Lane (A.), Later Islamic Pottery . P.43 .

(47) Lane (A.), A Guide to the Collection of tiles . pp. 17 - 18 .

الصينى ، وأن مواصفات وخواص هذه البلاطات تثبت عدم صحة النظريات السابقة (٤٨) .

ويضيف الأستاذ (تحسين اوز ـ .Öz (T.)) إلى ذلك بأن الدولة العثمانية كانت تستورد الكثير من أوانى البورسلين الصينى ، وأن متحف طوبقابى سراى فى إستانبول لا يزال يحتفظ بأكثر من ثمانية آلاف تحفة من هذا النوع معظمها من عهد أسرة منج (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤م) وأن هذه الأوانى كانت تلقى إعجاب وتقدير سلاطين آل عثمان (٤٩) .

وبصفة عامة تتميز زخارف بلاطات مسجد المرادية فى أدرنه بالتنوع والابتكار ، فلقد تمكن الخزافون باقتدار فى ابتكار سبعة وثلاثين طرازاً زخرفياً مختلفا على مثل هذه المساحة الصغيرة ، ولا شك أن ذلك يعتبر دليلاً على قرب مولد ثورة فى صناعة البلاطات الخزفية العثمانية .

أما محراب هذا المسجد فقد كسى ببلاطات خزفية تشتمل على أربعين طرازاً زخرفيًا مختلفًا ، ومعظمها يقوم على العناصر النباتية من أفرع وأزهار وتوريقات نفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء (٥٠) .

كما استخدمت البلاطات الخزفية فى ذلك القرن فى زخرفة مسجد الفتح فى استانبول (٨٧٥هـ/ ١٤٧٠م)وهى تتشابه من حيث الزخارف والألوان وطريقة الصناعة مع بلاطات مدينة بورصه ، ويلاحظ فيها ظهور الزخارف الكتابية التى تتخللها تفريعات مورقة وزخارف الأرابيسك من طراز الرومى وذلك باللون الأزرق الداكن والأصفر والأبيض (٥١) .

---

(48) Aslanapa (Ö), Tirkish Arts , pp. 92 - 93 .

(49) Öz (T.), op. cit., p. 43 .

سيتم مناقشة موضوع أصل الخزف العثمانى المرسوم باللون الأزرق على أرضية بيضاء من كافة جوانبه عند حديثنا عن الأوانى الخزفية العثمانية فى فترة القرن (٩هـ / ١٥م) .

(50) Riefstahl (R. M), op. cit., Fig. 14 .

(51) Öz (T), op. cit., p. 16 .

وفى عام (٨٧٧هـ/ ١٤٧٢م) بدأ فى تشييد مجموعة من الأكشاك بمدينة استانبول مازال متبقيًا منها اثنان ، ويهمنا منها الكشك الذى يطل على القرن الذهبى ، والذى اكتسب شهرته من استخدام البلاطات الخزفية فى زخرفته ، وتكسو البلاطات الخزفية هذه الكشك من الداخل والخارج[٥٢].

ونلاحظ أنه يتخلل هذه البلاطات بعض التجميعات التى نفذت بطريقة الفسيفساء ، إلى جانب استخدام التذهيب فى زخرفة بلاطات المدخل ، ومن الجدير بالذكر أن الفسيفساء الخزفية والتذهيب لم يستخدم كلاهما لمدة أربعين عامًا عقب استخدامهما فى مسجد المرادية بادرنه (١٤٣٥ـ ١٤٣٦م) إلا أننا نجدهما يعودان للظهور مرة أخرى فى هذا الكشك[٥٣].

والحجرات الداخلية الخمس لهذا الكشك كانت مزخرفة بالبلاطات الخزفية اثنتان منها اندثرتا فمازالت الثلاث الأخرى متبقية ومحتفظة ببلاطاتها الخزفية التى ترتفع حتى مستوى النوافذ ، ومعظمها ذو شكل ثمانى أو مستطيل والألوان الغالبة عليها هى اللون الأزرق الداكن والأبيض ، أما الزخارف النباتية المذهبة فقد نفذت على أرضية زرقاء . وتزدان المقبرة التى شيدت فى بورصة للأمير مصطفى ابن السلطان محمد الفاتح عام (١٤٧٤م) ببلاطات خزفية زرقاء داكنة وتركوازية ذات زخارف مذهبة ، وهى تتشابه مع بلاطات الكشك الخزفى فى عديد من النواحى[٥٤] .

فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) :

يمكننا أن نقسم البلاطات الخزفية فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) إلى فترتين متميزتين من حيث الأسلوب الصناعى والزخرفى ، وتشمل الفترة الأولى

---

(52) Aslanapa (O), Turkish Arts p. 92 .

(٥٣) خليفة (ربيع حامد) د. المرجع السابق ص ٩٤ .

(54) Öz, (T.), op. cit., p. 18 .

النصف الأول من هذا القرن ، أما الفترة الثانية فهى تشمل النصف الثانى من هذا القرن .

وتتميز الفترة الأولى بأنها تعتبر استمراراً للأسلوب المتبع فى بلاطات القرن التاسع الهجرى (١٥م) من ناحية ، وفترة انتقال مرت بها الصناعات الخزفية ظهرت فيها مميزات جديدة من حيث الزخارف والألوان من ناحية أخرى .

وقد تأثرت صناعة البلاطات الخزفية العثمانية فى هذه الفترة بتأثيرات إيرانية واضحة نتيجة لجلب السلطان سليم الأول (١٥١٢ ـ ١٥٢٠ م) بعض الأسر التبريزية[٥٥] التى اشتهرت بصناعة الخزف إلى البلاد .

وتشير أرشيفات قصر طوبقابى إلى وصول عدد (اثنين وستين) قطعة من البورسلين من قصر هشت بهشت فى تبريز واثنين ممن يعملون فى صناعة الفسيفساء والبلاطات وهما عبد الرزاق وبرهان[٥٦] .

وخلال فترة حكم السلطان سليمان القانونى (١٥٢٠ـ ١٥٦٦م) شغل حبيب تبريزى) عام ١٥٢٦م منصب رئيس صناع البلاطات الخزفية (كاشى جاران) ، كما أن المقتطفات المأخوذة من الدفاتر والتى تتعلق بإنتاج البلاطات

---

(55) Hobson, (R. L.), op. cit., p. 79 .

Lane, (A.), Later Islamic Pottery P. 52 .

مرزوق (محمد عبد العزيز) د. ، المرجع السابق ص ٤١ ، ٧٩ ، ومن الجدير بالذكر أن البلاطات الخزفية المرسومة تحت الطلاء باللون الأزرق والأبيض بتربة مصطفى جوبان الملحقة بمسجده بمدينة جبزه والتى شيدت سنة ١٥٢٠م ، وتلك التى تزين مسجد الوالدة الذى شيد سنة ١٥٢٢ـ ١٥٢٣ م بمدينة مانيسا تعكس فى تصميماتها الزخرفية العديد من التأثيرات الإيرانية التيمورية .

(56) Topkapi Saray Archive, D 9706 dated 932 H; 1526 A. D Published in Anhegger (R.). " Quellen Zur Osmanischer Keramik " Necipoglu P. 184 .

الخزفية الخاصة بغرفة (الأمانات) المقدسة) فى عام ١٥٢٤م ، تشير إلى هذه البلاطات على أنها من عمل خزاف أحضر من مدينة تبريز ، وتشير أيضاً الأجور المدفوعة لمصممى هذه البلاطات على وجه الخصوص إلى اسم الأستاذ على الذى عمل كرئيس للخزافين فى الفترة بين عامى ١٥٢٧ و ١٥٢٨م(٥٧).

وفى خلال هذا القرن عندما تصدعت فسيفساء قبة الصخرة ، أخذ السلطان سليمان القانونى على عاتقه تجديد زخرفة جدران هذه القبة باستخدام البلاطات الخزفية فاستقدم من تبريز بعض الخزافين الذين تركوا توقيعاتهم على بعض البلاطات الخزفية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر تلك البلاطة التى نقرأ عليها اسم عبد الله التبريزى وتاريخ سنة ٩٥٩هـ ـ ولعل بعض هؤلاء من بين الذين جاءوا إلى البلاد فى أيام والده السلطان سليم الأول(٥٨) .

وقد أصدر السلطان سليمان القانونى أوامره بالعناية بشكل قوى بإنتاج البلاطات الخزفية فى مدينة أزنيق لكى يسهم خزافوا هذه المدينة مع خزافى تبريز فى إتمام عملية تجديد زخرفة قبة الصخرة(٥٩) .

ومن المساجد التى زخرفت بالبلاطات الخزفية فى هذه الفترة مسجد السلطان سليم الأول (٩٢٩هـ/ ١٥٢٢م) ، وتزخرفت البلاطات المسجد من

---

(57) Atasoy (N.), Iznik,, the Pottery of Ottoman Turkey London ,1989. PP.89, 100.

(٥٨) مرزوق (محمد عبد العزيز) . المرجع السابق ص ٤٤ .

(٥٩) Parry (W. P.), Pottery For Schools, (London) pp. 45 , 46 . ورد للأستاذ تحسين أوز رأياً مغايراً فى هذا الموضوع حيث يذكر أنه فى التسليم بالرأى القائل بأن النهضة الخزفية فى الدولة العثمانية فى بداية القرن السادس عشر قد قامت على أكتاف الخزافين الإيرانيين المهرة إجحاف للخصائص الفنية التركية ولتطور صناعة البلاطات الخزفية التركية التى مرت بمراحل تدريجية بدأت منذ القرن الثانى عشر الميلادى فى آسيا الصغرى من العصر السلجوقى حتى وصلت إلى مرحلة النضج والازدهار ، وأنه إذ كانت بعض الزخارف التى استخدمت فى هذه الفترة لها صلة بالزخارف الإيرانية إلا أنها ذات مسحة تركية واضحة تجعلها من مميزات الفن التركى . Öz (T.) , op. cit., p. 20 .

الداخل والخارج وفوق المحراب وحول فتحات النوافذ ، وأهم ما يميز زخارف هذه البلاطات أشكال الزخارف العربية المورقة من طراز الرومى(٦٠) ، وظهور لمسات بسيطة من اللون الأحمر التركى الذى بدأ يلعب دوره فى الخزف العثمانى عامة منذ ذلك الوقت .

كما استخدمت بلاطات مماثلة فى زخرفة ضريح السلطان سليم الذى شيد فى نفس العام ، وتزخرف البلاطات الخزفية جانبى مدخل الضريح ، وفى الجانب الأيمن توجد تجميعه خزفية قوام زخارفها طراز الرومى يعلوها كتابه بخط الثلث تحمل تاريخ الإنشاء (٩٢٩هـ/ ١٥٢٢م) وهى تعتبر من أجمل الزخارف التى عرفت فى تلك الفترة .

وتظهر البلاطات الخزفية فى هذه الفترة فى ضريح شاهزاده (٩٥٠هـ/ ١٥٤٣م) حيث استخدمت بلاطات خزفية ذات شكل سداسى فى زخرفة مدخل هذا الضريح ، فى حين تكسو البلاطات جدران الضريح من الخارج والداخل حتى بداية القبة .

وقد نفذت زخارف هذه البلاطات التى تقوم أساسًا على العناصر النباتية باللون الأصفر على أرضية خضراء فاتحة أو زرقاء داكنة أو تركوازية(٦١) ، وتزخرف مسجد إبراهيم باشا (٩٥٨هـ/ ١٥٥١م) مجموعة من البلاطات تشبه تلك الموجودة فى ضريح شاهزاده .

---

(٦٠) اصطلح المستشرقون على إطلاق مصطلح « Arabesque » على زخرفة التوريق العربية ، وأصل هذه الزخرفة يتمثل فى طراز سامرا الثالث والرابع ، وقد قام السلاجقة الأتراك بتطوير هذا النوع من الزخرفة بإضافة عناصر زخرفية جديدة مستوحاه من أشكال الطير والحيوان وعرف هذا النوع من الزخرفة عند سلاجقة الأناضول والأتراك العثمانيين باسم زخرفة الرومى نسبة إلى بلاد الروم .

(٦١) يقع هذا الضريح أمام ضريح السلطان سليم الأول بمدينة استانبول ، وقد شيد لكى يدفن فيه أبناء السلطان سليمان القانونى ودفن به من أبنائه مراد وعبد الله ومحمود Öz (T) op- cit., Plate XXX - XXXI No. 60 - 62 .

وامتازت هذه الفترة الأولى من القرن السادس عشر بأن احتلت الزخارف الكتابية مكانة بارزة فى زخارف البلاطات إلى جانب استخدام الزخارف الهندسية كما يظهر ذلك فى ضريحى سليم الأول وشاهزاده .

وكثر فى هذه الفترة أيضًا استخدام الأسلوب المحور فى الرسوم النباتية ، ونعنى بذلك زخرفة التوريق العثمانية أو زخرفة الأرابيسك فى الفن العثمانى ، والتى عرفت باسم « زخرفة الرومى » نسبة إلى سلاجقة الروم ، إلى جانب زخرفة « الهاطاى »[٦٢] وهى تشبه زخرفة الرومى ولكنها تختلف عنها فى أن الروح الصينية تتجلى فيها بشكل واضح ومن عناصرها البالمت الصينية والسحب الصينية أو ما هو قريب منها .

أما الألوان التى استخدمت فى زخارف بلاطات هذه الفترة فأهمها اللونان الأصفر والأخضر والأزرق بدرجتيه (الفاتح ـ الداكن) إلى جانب اللون الأحمر والأبيض والأسود .

وإذا تحرينا الدقة فى تاريخ الخزف والبلاطات الخزفية العثمانية ، وجب القول أن الخزف العثمانى الأصيل ذا المميزات الواضحة والشخصية المستقلة قد ظهر فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى (١٦م) فقد بلغت صناعة البلاطات الخزفية العثمانية فى هذه الفترة مرحلة من النضج والازدهار لم تبلغها من قبل ، وتمكن خزافوا مدينة أزنيق خلال هذه الفترة من إنتاج العديد من البلاطات الخزفية المختلفة الزخارف والألوان[٦٣] .

---

(٦٢) الهاطاى Hatayî أسلوب زخرفى كان معروفا عند أتراك الخطاى فى التركستان الشرقية ولهذا نسبت إليهم وقد عرف هذا الأسلوب فى العصر السلجوقى والعثمانى لا سيما فى زخارف البلاطات الخزفية والخزف والسجاد والمعادن .

(٦٣) ليس هناك شك فى أن استقرار الأوضاع السياسية والرخاء الاقتصادى الذى عم البلاد فى هذه الفترة ، ورعاية السلاطين العثمانيين للفن والفنانين من العوامل الرئيسية التى أدت إلى تطور هذا الفن الذى ازدهر فى ظل رعاية السلاطين وفنانى البلاط .

وشيد في هذه الفترة كثير من المساجد والمدارس والأضرحة والقصور والأكشاك ، وقد أظهر المزخرفون مواهبهم عن طريق زخرفة هذه العمائر بشتى أنواع الزخارف ، والتي يأتي في مقدمتها البلاطات الخزفية ، وساهمت المصانع الحكومية أي التابعة للقصور السلطانية إلى جانب بعض المصانع الأهلية في عمل البلاطات الخزفية اللازمة لزخرفة هذه العمائر(٦٤) . ويذكر (تحسين اوز Tohsin Öz) أنه قد ألحق بالقصر مجموعة من ستمائة فنان منهم خمسة وأربعين رساماً ومصمماً للزخارف ، وعندما يؤمر رئيس المهندسين ببناء مسجد أو قصر فإنه يستخدم هؤلاء الفنانين للقيام بأعمال البلاطات الخزفية فيتلقون منه التعليمات بشأن الأماكن المراد زخرفتها لإعداد الرسوم والتصميمات المناسبة لها .

ويلاحظ في هذه الفترة اختفاء الفسيفساء الخزفية ، والتي تعتبر طريقة صناعتها أصعب بكثير من صناعة البلاطات الخزفية كما أنها تعطي إحساساً مقيداً بالنسبة لتأثيرها الزخرفي ، كما اختفى التذهيب تماماً واستبعد من هذا الطراز ، إلى جانب أنه لم تعد هناك حاجة إلى تقسيم الموضوع الزخرفي إلى تجميعات ، وكانت الألوان الأساسية المستخدمة خلال هذه الفترة تتكون أساساً من اللون الأزرق والأخضر بدرجاتهما المختلفة واللون التركوازي واللون الأحمر التركي(٦٥) (المرجاني) ، وتأتي هذه الألوان غالباً على أرضية بيضاء في حين

---

(64) Aslanapa (O.) Turkish Arts pp. 97, 98 .

(٦٥) يتم الحصول على هذا اللون من طفل طبيعي يعرف باسم « ارمينيابول » أو «عروق ارمينيا» وتختلف درجاته فيما بين اللون الأحمر الشمعي والأحمر المرجاني واللون البرتقالي ، وقد استخدم هذا اللون في خزف الأناضول في العصر البيزنطي في القرنين ١٠ـ ١١م ، وفي خزف مدينة الرقة في القرن ١٢م ، كما استخدم في خزف بعض المناطق القريبة مثل الخزف المعروف باسم خزف كوبجي ، وإن كان اللون الأحمر الذي وجد على هذه الأنواع باهتا وغير بارز ولم يصل إلى درجة اللون الأحمر في الخزف العثماني .
ماهر (سعاد) د. المرجع السابق ص ٣٠ . Hobson, (R. L)., op. cit., p. 87 .

أن الرسوم كانت تحدد باللون الأسود أو الأزرق ثم تلون المناطق المختلفة بالألوان السميكة السابقة الذكر فتبدو الزخارف وكأنها بارزة ، وفى نفس الوقت فهى تساعد على عدم اختلاط الألوان المزججة ببعضها عند حرق البلاطات[٦٦] ، وجميع الألوان ترسم تحت طلاء زجاجى شفاف .

أما الزخارف التى سادت فى هذه الفترة فقد كانت تتكون أساسًا من الزخارف النباتية التى استخدمت فى طرز محببة لدى الفنانين من أزهار وأوراق وأشجار وثمار ، فمن الأزهار نرى زهرة شقائق النعمان (زهرة اللاله) والقرنفل والورد وسلطان الغابة (زهرة العسل) وكف السبع (لوحة رقم ٧ ، ٨) وزهرة عمامة السلطان والرمان ، ومن الأشجار شجرة السرو وشجرة النخيل والدوم ، ومن الثمار عناقيد العنب وثمار الرمان .

والملفت للنظر فى معظم هذه العناصر النباتية أن كل عنصر منها مثل بأسلوب محاك للطبيعة ، وفى نفس الوقت نجدها مرتبة فى تكوينات زخرفية جديدة ومبتكرة غير مألوفة من قبل ، ويكفى أن نذكر أن البلاطات الخزفية التى كانت تزدان بها العمائر بمدينة استانبول فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) كانت تشتمل زخارفها على عدد ٢٧٦ شكلاً مميزاً ومختلفاً من زهرة شقائق النعمان (اللاله)[٦٧] .

وفى الحقيقة أن هذه الثروة الهائلة من الزخارف النباتية التى استخدمت فى هذه الفترة ترجع بصفة أساسية إلى حب الأتراك الشديد للزهور ، حيث عمل الأتراك على استيراد العديد من شتلات الزهور المختلفة واستنباتها وزراعتها والحصول على سلالات جديدة منها .

---

(66) Aslanapa (O.), Op. cit., p. 88 .

ديماند ، الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسى . القاهرة ١٩٨٢ ص ٢٢٣ .

(67) Arseven (C. E.), Les Arts Decortifs Turk, Istanbul, 1952, p. 93

ويذكر الرحالة الذين زاروا مدينة أدرنه فى القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين (١٦ ـ ١٧ م) أنه يمكن رؤية حقول لا نهاية لها من زهرة الزنبق والنرجس وشقائق النعمان (اللاله) حول المدينة[٦٨] .

كما انتشرت حدائق الزهور بصفة خاصة فى تركيا حول المقابر ، كما كانت زهور الزنبق والريحان والبنفسج تنتشر حول المساجد .

ولقد كان للأتراك حقًا تذوق فنى وإحساس جمالى انعكس على فنونهم المختلفة ، فالأتراك هم الذين زخرفوا جدران مبانيهم بالبلاطات الخزفية التى اشتملت زخارفها على أنواع الزهور المختلفة ، وهم أيضًا الذين كانوا يرتدون الملابس المزخرفة بالأزهار ، وهم أيضًا الذين كانوا يضعون نفس هذه الزهور وبصفة خاصة زهرة شقائق النعمان (اللاله) فى زهريات جميلة داخل حجرات منازلهم أو يزرعونها فى أصص يضعونها فى شرفات ونوافذ منازلهم ، فلقد كانوا حقًا محبين للفن ومشجعين له وفنانين أضافوا فصلاً جديداً للفن الإسلامى .

ونجد فى زخارف بعض بلاطات هذه الفترة عنصر زخرفى يرى بعض الباحثين[٦٩] أنه استمرار لبعض التقاليد والتأثيرات القديمة ، يتمثل فى شكل خطوط تشبه جلد النمر أو السحب الصينية ، وقد يضاف إليها ثلاث نقط متجاورة ، وتعرف فى هذه الحالة باسم « السحب والأقمار » أو «البرق والكور»

---

(68) Öz (T.), op. cit., p. 21 .

(٦٩) درس هذا العنصر عدد من مؤرخى الفنون العثمانية واختلفت آراؤهم حول أصله إلا أن هذه الآراء تكاد تجمع على إرجاعه إلى أصول سابقة على الإسلام وقد أجمل العالم التركى ، Arseven (C. E.), op. cit., P. 32 معظم هذه الآراء ، والراجح أن هذا العنصر أخذه الأتراك القدماء من أهل الصين ، وأن إضافة الخطين المزدوجين المتماوجين بهيئة السحاب إلى الدوائر الثلاث توضح ارتباط هذا الشكل برسم وجه التنين ، الذى عرف عند أهل الصين كرمز للخير والمطر . ولمزيد من التفصيل عن هذا العنصر راجع : عبد الدايم (نادر محمود) التأثيرات العقائدية فى الفن العثمانى ، رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٩ ص ٨٣ .

وفى بعض الأحيان تمثل النقط الثلاث بدون السحب ، وهى تقترب فى شكلها كثيراً من أشكال الأهلّة المتجاورة .

ومما هو جدير بالذكر أن هذا العنصر الزخرفى قد عرف عند سلاجقة الأناضول قبل العصر العثمانى حيث نجده مستخدماً فى منتجاتهم الفنية وخاصة المنسوجات ، وقد ورث العثمانيون هذا العنصر عن أسلافهم السلاجقة ، واستعملوه فى تزيين بعض فنونهم .

ومن العناصر المجردة التى استخدمت فى زخرفة بلاطات هذه الفترة زخرفة الرومى التى تطورت على يد الفنانين العثمانيين تطوراً كبيراً (لوحة رقم ٩) أما أشكال الطيور والحيوانات فنادراً ما نجدها ممثلة على البلاطات الخزفية العثمانية وفى بعض الأحيان تكون ممثلة بطريقة تخفيها عن عين الناظر ، وفى أحيان أخرى تكون ممثلة بطريقة صريحة ، ومن الطيور المفضلة لدى المزخرفين العثمانيين طائر البيغاء والطاووس (لوحة رقم ١٠) والبط ، وهى غالباً ما كانت ترسم وهى جاثمة بين الأغصان أو هى تحط عليها ، ومن الحيوانات رسوم الأرانب والغزلان وغيرها من حيوانات الصيد والتى رسمت بأسلوب محاكٍ للطبيعة .

وفيما يتعلق بالرسوم الآدمية فلا تشاهد على البلاطات الخزفية العثمانية خلال هذه الفترة ، وإن كنا نجد أمثلة منها على الأوانى الخزفية التى كانت تنتجها مدينة ازنيق خلال القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين (١٦ ـ ١٧م) . وسوف نعرض لها عند حديثنا عن الأوانى الخزفية العثمانية .

وبصفة عامة يلاحظ فى زخارف بلاطات هذه الفترة التنوع والثراء واختلاف الطرز الزخرفية ، ليس فقط بين زخارف البلاطات التى تكسو المبانى المختلفة ، بل فى البلاطات التى تزين المبنى الواحد ، وكل طراز له مميزاته وخصائصه الفنية ، ويعبر عن إحساس فنى محدد ، ويرجع ذلك إلى الولع الشديد بالتنوع فى التصميمات الزخرفية وبصفة خاصة الزخارف النباتية التى

رسمت بحرية وانطلاق وكأنها تنبت من الأرض أو تخرج من الزهريات .

ومن أهم العمائر الدينية التى ازدانت بالبلاطات الخزفية فى فترة النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى (١٦م) مسجد رستم باشا (٩٦٩هـ/ ١٥٦١م) (لوحة رقم ١١ ، ١٢) ومسجد صوقللو محمد باشا (٩٧٩هـ/ ١٥٧١م) بمدينة استانبول ، (لوحة رقم ١٣) وجامع السليمية (٩٨٢هـ / ١٥٧٤م) بمدينة أدرنة ، ومسجد على باشا (٩٨٦ ـ ٩٨٨هـ/ ١٥٧٨ ـ ١٥٨٠م) بمدينة استانبول (لوحة رقم ١٤) أما أجمل أمثلة البلاطات الخزفية التى تزين العمائر المدنية فتوجد فى قسم الحريم بقصر طوبقابى ويرجع تاريخها إلى سنة (٩٨١هـ/ ١٥٧٣م) (لوحة رقم ١٥، ١٦).

فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) :

استمرت صناعة البلاطات الخزفية فى النصف الأول من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) فى الدولة العثمانية تتبع نفس الأسلوب الذى كان سائداً فى أواخر القرن العاشر الهجرى (١٦م).

وفى خلال هذه الفترة أنتجت مدينة أزنيق نماذج رائعة من البلاطات الخزفية ، فقد استخدمت البلاطات الخزفية فى كسوة حجرة الحريم (بالسراى القديمة) التى أنشأها السلطان أحمد الأول سنة (١٠١٧هـ/ ١٦٠٨م) ، ويغلب على زخارفها اللون الأخضر ، وفى كسوة ضريح مصطفى باشا (١٠٢٠هـ/ ١٦١١) [٧٠]. على أن أجود البلاطات الخزفية التى ظهرت فى هذه الفترة المبكرة من هذا القرن تلك التى تزخرف مسجد السلطان أحمد الأول بمدينة استانبول والذى انتهى من بنائه فى سنة (١٠٢٦هـ/ ١٦١٧م) وتأخذ الكسوة الخزفية أشكال عقود مفصصة متجاورة شغلت كوشاتها بالزخارف المورقة (الأرابيسك) ويضم كل منهما تفريعات مزهرة تنتهى بأزهار شقاق

---

(70) Öz (T.), op. cit., p. 34 .

النعمان (اللاله)[71] .

كما استخدمت البلاطات الخزفية فى هذه الفترة فى زخرفة مسجد أشرف زاده بمدينة أزنيق ، والذى أنشىء بعد مسجد أحمد الأول بعشر سنوات ، وتميزت زخارف هذه البلاطات بأنها رسمت حسب الأسلوب القديم المحور والذى يميز العصر العثمانى الأول ، وإن كان يوجد بداخل المسجد بلاطات خزفية قوام زخارفها أشجار السرو التى رسمت باللون الأخضر ، وعناقيد العنب التى رسمت باللون الأحمر التركى على أرضية من الأفرع النباتية .

ويلاحظ أن بعض البلاطات التى تكسو هذا المسجد من الخارج أو الداخل قد اشتملت على أسماء كثير من النساك ورجال الدين الذين توفوا بمدينة أزنيق فى الفترة ما بين سنتى ١٦٢٣م و ١٦٢٩م ، كما أن بعض البلاطات الأخرى نجدها تحمل تاريخ ١٦٢٢أو ١٦٢٤م ، وبصفة عامة فإن زخارف بلاطات هذا المسجد تتشابه إلى حد كبير مع زخارف بلاطات مسجد السلطان أحمد الأول[72] .

ويوجد فى كشك بغداد الذى شيده السلطان مراد الرابع داخل قصر طوبقابى سنة (١٠٤٨هـ/ ١٦٣٨م)[73] مجموعة من البلاطات الخزفية تمثل تطوراً رائعاً لصناعة البلاطات الخزفية بمدينة أزنيق سواء من حيث الألوان أو الزخارف التى يستلفت النظر فيها صور الطيور والأزهار المختلفة وبصفة خاصة زهرة اللوتس التى تفنن الرسام فى تحويرها ، ونفذت زخارف هذه البلاطات

---

(71) Aslanapa (O.), op. cit., p. 106 .

(٧٢) ماهر (سعاد) د. ، المرجع السابق ص ٣٥ .

(٧٣) تجددت الحرب بين الدولة العثمانية والدولة الصوفية مرة أخرى فى عهد الشاه عباس الصفوى ، وفقدت الدولة العثمانية مدينة بغداد وغيرها من المدن فى سنة ١٦٢٣م ، ولكن بعد وفاة الشاه عباس الصفوى نجح السلطان مراد الرابع فى استرداد مدينة بغداد وشيد هذا الكشك تخليداً لهذا النصر .

على أرضية زرقاء اللون ، فى حين استخدم اللون الأحمر التركى للتعبير عن مناقير الطيور .

ويلاحظ أن فترة النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى (١٦م) وفترة النصف الأول من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) تمثلا العصر الذهبى لإنتاج البلاطات الخزفية العثمانية ، حيث بلغت هذه الصناعة أوج ازدهارها وخاصة فى مركزها الرئيسى مدينة أزنيق .

وتعكس مجموعة من الفرمانات السلطانية الصادرة إلى مصانع الخزف فى هذه المدينة خلال هذه الفترة[٧٤] مدى الإقبال الشديد والمتزايد على إنتاج مدينة أزنيق من البلاطات الخزفية ، وإن القصر السلطانى كان يجد أحياناً بعض الصعوبات فى الحصول على الكميات المطلوبة من البلاطات الخزفية اللازمة لزخرفة العمائر السلطانية فى المواعيد المحددة .

ولتوضيح ما سبق الإشارة إليه نورد بعض أمثلة من هذه الفرمانات السلطانية مع التعليق على ما جاء فيها :-

- مرسوم مؤرخ فى سنة ٩٨٣هـ/ ١٥٧٥م :

« ليكن معلوماً إلى قاضى أزنيق أنه قد تم تكليف الياور محمد قاش باشى بالتوجه إلى أزنيق ، وعلى الرغم من أهمية الفراغ من صنع البلاطات وإرسالها كما أمرنا سالفا إلى قصرنا الباهى المبارك ... إلا أننا نعيد أمرنا هذا مرة أخرى ، فعند وصول محمد هذا وتقديمه نفسه لكم أن تقوموا بتكليف الخزافين فى أن يشرعوا بكل السرعة فى صنع البلاطات التى أمرنا بها وإنهائها ثم إرسالها إلى القصر ، ويجب التنبيه على الخزافين أن يعملوا وفقاً لما سيذكره لهم محمد وأن يتم ذلك دون إبطاء » .

وكشف لنا هذا المرسوم أن القصر قد وجد صعوبة فى الحصول على

---

(٧٤) راجع حاشية رقم ٤ .

البلاطات الخزفية المطلوبة فى بداية الأمر وفى الوقت المحدد ، مما حدا به إلى تكرار الأمر السلطانى مرة أخرى ، ويبدو أن ذلك راجع إلى كثرة وتعدد الطلبات التى كانت ترد لمصانع الخزف بمدينة أزنيق ، كما أنه يكشف لنا أيضًا عن القيمة الفنية للبلاطات التى كانت تنتجها هذه المدينة وشهرتها الكبيرة فى هذا المجال .

- مرسوم مؤرخ فى سنة (٩٩٧هـ/ ١٥٨٨م) :-

« ليكن معلومًا إلى قاضى أزنيق أن هناك حاجة لأكبر عدد من البلاطات الخزفية لاستخدامها فى زخرفة القصر (المقر الصيفى) الذى أعيد بناؤه داخل السراى ، وقد أرسلنا البستا نجى عبدنا حسن ومعه مبلغ خمسة عشر ألف أقجه ، ومعه مواصفات النوع المطلوب ، وقد أمرنا أن يتم اتصالكم بصناع البلاطات والخزافين فور وصوله ، على أن يتم صنع هذه البلاطات وفقًا للمواصفات الواردة فى أمرنا وإرسالها إلى بلاطنا الباهى المبارك ، وهذا الموضوع على قدر كبر من الأهمية فلا تتوانو فى التعجيل به » .

وتضح لنا من خلال المرسوم السابق أن البلاطات الخزفية التى أرسل القصر فى طلبها ليست من الأنواع التى كان ينتجها هذا المصنع بمدينة أزنيق ، فإن تصميمات هذه البلاطات قد تم إعدادها بواسطة مزخرفى ورسامى القصر . كما نستدل من هذا المرسوم أيضًا على أن بعض المصانع قد درجت على الاحتفاظ بمخزون لبعض أنواع البلاطات التى تنتجها .

- مرسوم مؤرخ فى سنة ١٠١٦هـ / ١٦٠٧م :

« ليكن معلوما إلى قاضى أزنيق بأن رئيس المهندسين الخصوصيين محمد قد بعث برسالة إلى قصرنا الباهى المبارك يذكر فيه أن رئيس الخزافين فى مدينة أزنيق قد قام بتوزيع البلاطات على الصناع والتى يتم صنعها للقصر والضريح السلطانى ، كما علمنا أنهم يتقاضون أجوراً نظير عملهم هذا وتحت إشرافه ، وأنهم مكلفون بعدم صنع بلاطات أخرى لأى شخص خارجى حتى يتم إنجاز

هذا الأمر ، وإذا كانوا يقومون الآن وفى سرية بصنع بلاطات لأشخاص ، فإن القصر سوف يوقف هذه العملية على أن يتحمل المصنع النفقات ، وقد طلب محمد أن نكتب له أمراً سلطانياً يقضى بتوفير الأخشاب اللازمة لصناعة هذه البلاطات ولذلك نأمركم بأنه مجرد وصول مبعوثنا تنفيذ هذا الأمر » .

ويقضى هذا المرسوم بضرورة أن تخصص أعمال البلاطات الخزفية التى كان يقوم بإنتاجها أحد مصانع مدينة أزنيق لتلبية احتياجات القصر فقط ، كما يقضى أيضاً بعدم تصدير أى بلاطات أو بيعها فى معاملات خاصة قبل إنجاز العدد الكافى من البلاطات اللازمة للقصر والضريح السلطانى ، وحتى يتم تيسير ذلك فقد تم تزويد هذا المصنع بالأخشاب الضرورية لتنفيذ هذا العمل .

ويتضح لنا من خلال المرسوم السابق ، أنه على الرغم من أهمية الفرمانات السلطانية التى كانت تصدر لمصانع الخزف إلا أن صناع البلاطات الخزفية بما وصلوا إليه من مكانة فنية رفيعة فى هذا المجال ، كانوا هم المتحكمين تماماً فى الإنتاج الخزفى .

ـ مرسوم مؤرخ فى سنة ١٠١٨هـ/ ١٦٠٩م

« ليكن معلوما إلى قاضى أزنيق أنه على الرغم من إرسالنا لمبعوثين يحملون توصيات بخصوص البلاطات المطلوبة لزخرفة القصر السلطانى والذى يشيد الآن، إلا أننا لم نتلق أى رد على ذلك ، لذا فإننا نأمركم باستكمال البلاطات التى كلفناكم بها دون لحظة تأخير واحدة وإرسالها إلى القصر السلطانى بمجرد وصول مبعوثنا وذلك فى خلال أربعة أو خمسة أيام ، ولن يسمح بقبول أى عذر فى هذا الموضوع .

وأى تبرير لكم لن يوخذ فى الاعتبار فالمسئولية محددة ، وعليكم أن تبذلوا قصارى جهدكم كما أمرنا وأن ترسلوا هذه البلاطات فى أسرع وقت » .

ويتبين لنا أن المرسوم السابق الذى قام بإصداره السلطان أحمد الأول (١٠١٢ـ ١٠٢٦هـ/ ١٦٠٣ـ ١٦١٧م) إلى قاضى مدينة ازنيق يحثه فيه على

الإسراع فى إرسال البلاطات الخزفية المطلوبة لزخرفة القصر السلطانى، ويلاحظ من اللهجة الحادة التى وجه بها هذا المرسوم مدى الصعوبة التى كان يلاقيها القصر فى الحصول على متطلباته من البلاطات بسرعة وفى الوقت المحدد .

ومما هو جدير بالذكر أن هذه البلاطات قد استخدمت فى زخرفة قاعة المكتبة فى القسم الخاص بالحريم بقصر طوبقابى والتى شيدت خلال عامى (١٠١٧هـ ـ ١٠١٨هـ / ١٦٠٨ ـ ١٦٠٩م) .

ويتضح لنا أيضًا من خلال مجموعة أخرى من الوثائق أن إنتاج مصانع مدينة ازنيق خلال هذه الفترة سواء من الخزف أو البلاطات الخزفية كان يلقى التقدير والاستحسان ليس فقط على المستوى المحلى ، وإنما أيضًا على المستوى العالمى ، إذ تشير إحداها إلى أن السفير (دافيد انجناد ـ David Ungnad) سفير النمسا فى الدولة العثمانية كان يقضى وقتًا طويلاً فى الفترة ما بين عامى (١٥٧٣ـ ١٥٧٨م) فى ملاحظة ومتابعة شحن خزف وبلاطات أزنيق بحرًا إلى النمسا عن طريق البندقية[٧٥] .

وبانتصاف القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) اضمحلت صناعة البلاطات الخزفية العثمانية فى مركز صناعتها الرئيسى فى مدينة أزنيق ، وذلك تبعاً لتدهور الحالة السياسية والاقتصادية فى البلاد والتى تبعها تدهور فنى واضح.

ولقد كتب الرحالة التركى (أوليا چلبى) فى سنة ١٦٤٨م بأنه كان يوجد تسعة مصانع للخزف فى مدينة أزنيق فى الوقت الذى بلغ فيها عددها ثلاثمائة مصنع فى عهد السلطان أحمد الأول[٧٦].

وتظهر خصائص البلاطات الخزفية العثمانية فى هذه الفترة بصورة جلية وواضحة فى مجموعة بلاطات القاشانى التى تزخرف المقصورة الملكية الملحقة

(75) Carswell (J.), op. cit., p. 86 .

(76) Lane (A.), Guide to the Collection of Tiles p. 22 Hobson (R. L.) op. cit., p. 91 .

بمسجد الوالدة الجديد[٧٧]، ويلاحظ أن جميع زخارف هذه البلاطات مرسومة باللون الأزرق القاتم ما عدا أشجار السرو فلقد رسمت باللون الأخضر .، على أنه يلاحظ أيضاً أن اللون الأخضر المستخدم هنا ليس هو الأخضر المستخدم فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) بل هو أخضر باهت ، وكذلك اللون الأحمر الذى رسمت به زهور القرنفل أصبح يشبه الأحمر الوردى ، فضلاً عن أن المحاولات التى استعملت فى رسم سيقان الأشجار والفروع النباتية باللون الأسود لم تنجح[٧٨] .

وينسب لفترة النصف الثانى من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) مجموعة من البلاطات الخزفية التى اشتملت على رسوم تمثل عمارة الحرم المكى ، نفذ بعضها على بلاطة واحدة أو على عدة بلاطات تكون فى مجموعها الرسم المطلوب ، ويلاحظ أن أغلب هذه البلاطات يشتمل على تاريخ الصنع واسم الصانع ،ومن أمثلتها بلاطة خزفية عليها توقيع الصانع أحمد وتاريخ سنة ١٠٧٣هـ الموافق (١٦٦٢م)[٧٩]، وبلاطة مؤرخة فى سنة ١٠٧٧هـ الموافق (١٦٦٦م)[٨٠] وتجميعه خزفية مؤرخة فى سنة ١٠٧٧هـ الموافق (١٦٦٦م) وعليها توقيع الصانع على[٨١] ، وتجميعه خزفية مؤرخة فى سنة ١٠٨٧هـ الموافق (١٦٧٦م) ولا يوجد عليها توقيع الصانع[٨٢]، وأخرى تتوسط محراباً مسطحاً من البلاطات الخزفية ترجع إلى نهاية القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) كتب أعلاها داخل منطقة مستطيلة « كعبة شريف[٨٣] .

---

(٧٧) انشاء السلطان محمد الرابع هذه المقصورة لوالدته في سنة ١٦٦٥م ولم تتم إلا فى سنة ١٦٨٢م

(78) Lane (A.), Guide to the Collection of tiles p. 27 .

(٧٩) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٣٢٥١ .

(٨٠) مجموعة متحف فكتوريا وألبرت بلندن .

(٨١) مجموعة متحف طوبقابى باستانبول .

(٨٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٩٢٤٠ .

(٨٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٢١٩ .

(لوحة رقم ١٧) ومن الجدير بالذكر أن أغلب رسوم المسجد الحرام التى ترجع إلى هذه الفترة تجمع فى أسلوب تمثلها بن المسقط الأفقى والقطاع الرأسى ، وتأتى أهمية هذه الرسوم فى أنها توضح لنا جانبا هاماً من عمارة وتخطيط الحرم المكى ، وهى تعتبر بمثابة وثائق مسجلة بالصورة لهذه العمارة ، بالإضافة إلى أنها تظهر مقدرة الفنان العثمانى على رسم العناصر المعمارية المختلفة (٨٤).

وبصفة عامة يلاحظ فى نهاية هذه الفترة أن صناعة البلاطات الخزفية العثمانية افتقرت إلى التنوع فى الزخارف والألوان ، حيث كثر استخدام الأشرطة الزخرفية الضيقة التى اشتملت على رسوم نباتية من أزهار وأفرع وأوراق مرسومة بطريقة محورة ، وحل محل اللون الأحمر التركى لون آخر وردى ، كما أن اللون الأخضر والأزرق الفاتح قد استخدم كل منهما بطريقة باهتة وإن كان اللون الأزرق الداكن قد ظل استخدامه قائمًا ومن أمثلة ذلك بلاطات مسجد قرا أغالر بقصر طوبقابى (القرن ١١هـ/ ١٧م) (لوحة رقم ١٨) .

ويلاحظ أيضًا أن طبقة الطلاء الزجاجى الشفاف التى كانت تضاف بدقة فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) وكانت الرسوم ترى تحتها بوضوح أصبحت فى هذه الفترة غير جيدة وتفتقر إلى البريق ، وأن الألوان والخطوط المحددة للرسوم أصبحت مختلطة وغير واضحة(٨٥).

فترة القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) :

تدهورت صناعة البلاطات الخزفية فى بداية هذا القرن فى مركز صناعتها الرئيسى بمدينة أزنيق ، غير أن الوزير داماد باشا(٨٦) تمكن فى عام

(٨٤) خليفة (ربيع حامد) د. تصاوير الحرمين المكى والنبوى فى الفن الإسلامى . مجلة الأزهر عدد ربيع الآخر ١٤٠٣هـ - يناير ١٩٨٣ ص ٤٩٨، ٤٩٩ .

(85) Öz (T.). op. cit., p. 34 .

(٨٦) تولى إبراهيم داماد باشا منصب الصدر الأعظم بعد أن قام السلطان أحمد الثالث بعزل سليمان باشا.

(١١١٧هـ/ ١٧٢٤م) من إحياء هذه الصناعة من جديد ، واستعان فى ذلك بالبقية المتبقية من الخزافين المهرة فى مدينة أزنيق ، حيث قام بتقلهم للعمل فى مصانع تكفور سراى فى استابول بالقرب من حى أيوب[٨٧] .

ويبدو أن إنتاج هذه المصانع من البلاطات الخزفية كان مخصصًا لتلبية طلبات واحتياجات القصر من أجل تغشية القصور السلطانية وعمائر الدولة الدينية والدنيوية الهامة .

وإن كان يلاحظ أن الأسلوب الفنى لتلك الصناعة الجديدة يختلف عن الأساليب الفنية التى عهدناها فى صناعة البلاطات الخزفية العثمانية خلال فترة القرنين (١٠ ـ ١١هـ/ ١٦ ـ ١٧م) من حيث الألوان والزخارف ، فنرى اللون الأبيض المائل إلى الزرقة واللون الأحمر الطوبى ، واللون الأصفر الباهت الذى عاد للظهور مرة أخرى بعد أن كان قد اختفى منذ منتصف القرن (١٠هـ/ ١٦م) .

أما الزخارف فقد جمعت فى كثير من الأحيان بين العناصر النباتية المحورة والقريبة من الطبيعة ، وكثر استخدام عنصر السحب ورسوم الأهلةّ ، وغالبًا ما كانت رسوم السحب ترسم بشكل متقاطع .

وانفردت مجموعة أخرى من البلاطات الخزفية التى كانت تنتج فى مصانع تكفور سراى باشتمالها على زخارف تعتمد على محاكاة وتقليد تصميمات زخارف بلاطات القرنين (١٠ـ ١١هـ / ١٦ ـ ١٧ م) .

واستعمل أول إنتاج هذه المصانع من البلاطات الخزفية فى مكتبة السلطان أحمد الأول المقامة فى فناء قصر طوبقابى والتى كان العمل قد توقف فيها منذ سنة ١٧١٩م لعدم وجود قاشانى جيد .

وتشاهد بلاطات خزفية من إنتاج مصانع تكفور سراى أعلى الباب الذى

---

(87) Hobson (R. L.), op. cit., p. 91 .

يطل على الفناء الثالث بقصر طوبقابى ، وهى تتضمن كتابة باسم السلطان أحمد الثالث وتاريخ سنة ١١٣٩هـ/ ١٧٢٦م)[٨٨] .

ومن إنتاج هذه المصانع أيضاً مدفأة خزفية مجلوبة من قصر فؤاد باشا بمدينة استنابول (٨٩) ، وهى مؤرخة بسنة (١١٤٣هـ/ ١٧٣١م) ، ومجموعة أخرى من البلاطات يحتفظ بها متحف فيكتوريا والبرت تحمل إحداها تاريخ (١١٣٩هـ/ ١٧٢٧م) . كما استخدم فى زخرفة مسجد حكيم أوغلو على باشا بمدينة استانبول بلاطات خزفية من إنتاج هذه المصانع ، ومن الجدير بالذكر أن هذه الكسوة الخزفية يتخللها تجميعه خزفية تتكون من اثنتى عشرة بلاطة تزدان برسم منظورى للمسجد الحرام وحوله بيوت مكة وشعابها وجبالها وهى مؤرخة بسنة (١١٥٠هـ/ ١٧٣٧م)[٩٠] .

ومن المراكز الفنية التى اشتهرت بصناعة البلاطات الخزفية فى فترة القرن (١٢هـ/ ١٨م) إلى جانب مصانع تكفور سراى بمدينة استانبول ، مدينة كوتاهية[٩١] ، وقد قامت صناعة الخزف فى هذه المدينة بصفة أساسية على يد الأرمن .

وقد ذاعت شهرة مدينة كوتاهية قبل الفتح العثمانى لأسيا الصغرى فى عمل الإيقونات الخزفية ذات الصور الدينية المسيحية ، ولم يقض الفتح العثمانى على هذه الصناعة لاستمرار الحاجة إليها لوجود الرعايا المسيحيين فى الدولة . وظلت الجالية الكبيرة من الأرمن التى كانت تسكن هذه المدينة تصنع هذه البلاطات الخزفية ذات الرسوم الدينية المستمدة من قصص الكتاب المقدس لتزيين جدران الكنائس بأملاك الدولة .

---

(٨٨) ماهر (سعاد) د. المرجع السابق ص ٣٨ .

(٨٩) يحتفظ متحف فيكتوريا والبرت بهذه المدفأة تحت رقم سجل (891 / 703) راجع كينل (ارنست) الفن الإسلامى ترجمة أحمد موسى ، لوحة رقم ٧٧ .

(90) Atil (E.), Turkish Art, Japan 1980 Pl. 48 .

(٩١) سوف نعرض لهذه المدينة وموقعها وأهميتها فى صناعة الخزف بالتفصيل عند حديثنا عن الأوانى الخزفية العثمانية .

وفى كاتدرائية سانت جيمس ببيت المقدس سبعة وثلاثون بلاطة تحتوى على مناظر تصويرية من كتاب العهد القديم والجديد فتجد صورة المسيح عليه السلام والقديسين والملائكة ، وبأعلى كل بلاطة من هذه البلاطات كتابة باللغة الأرمنية توضح موضوع الرسم .

كذلك توجد بكنيسة القيامة ببيت المقدس ما يقرب من مائة وستين بلاطة خزفية بأسفلها كتابات متصلة من بلاطة إلى أخرى ، وتحتوى هذه الكتابات على أسماء الصناع الأرمن الذين قاموا بصناعتها وساهموا في إصلاح هذه الكنيسة ، ورسمت زخارف هذه البلاطات باللون الأصفر والأخضر والأزرق والأرجوانى والأحمر وحددت باللون الأسود وبعض هذه البلاطات مؤرخ بسنة ١٧١٩م(٩٢).

وفى متحف سيفر ــ Sèvre) مجموعة من البلاطات الخزفية من إنتاج كوتاهيه عليها كتابات باللغة الأرمينية باسم كنيسة القديس يعقوب ببيت المقدس مؤرخة سنة ١٨٣٨م. وسنة ١٨٤٣م ، مما يدل على استمرار صناعة الخزف والبلاطات الخزفية بمدينة كوتاهية حتى القرن (١٣هـ / ١٩م) .

ولم تقتصر مصانع مدينة كوتاهية على صنع بلاطات ذات موضوعات دينية مسيحية بل كانت تصنع أيضاً بلاطات مزينة برسوم دينية إسلامية ، ومن أمثلتها تجميعه خزفية تزين جدران مسجد قرا أغالر داخل جناح الحريم بقصر طوبقابى تزدان برسم منظورى للمسجد النبوى ومآذنه وقبابه وأبوابه ، يغلب على ألوانه استخدام اللون الأصفر(٩٣).

أما بلاطات كوتاهية التى ازدانت بالزخارف النباتية فيصعب وضعها فى أسلوب واحد أو ضمن مجموعة واحدة ، حيث وصلتنا بلاطات خزفية تشتمل على زخارف نباتية محورة ، وأخرى تشتمل على زخارف نباتية قريبة من الطبيعة تعتبر تقليداً لبلاطات مدينة أزنيق ، وخاصة النوع الذى يطلق عليه خزف

---

(92) Lane (A.), A Guide to the Collection of Tiles p. 22.

(93) Öney (G.), Tiles and Ceramics, p. 29 .

رودس، ومعظم بلاطات هذا النوع ترجع إلى فترة القرن (١٣هـ/ ١٩م) ويغلب على بلاطات النوعين السابقين استخدام اللون الأبيض المائل إلى الزرقة واللون الأحمر الذى فقد بريقه وأصبح قريباً من اللون الطوبى ، واللون الأصفر الباهت ، فى حين تميزت مجموعة أخرى من البلاطات التى كانت تنتجها مدينة كوتاهية بعجينتها البيضاء الجيدة ، وكانت زخارفها النباتية ترسم باللون الأزرق على أرضية بيضاء وهى تعتبر تقليداً بسيطاً لرسوم البورسلين الصينى(٩٤) (لوحة رقم ١٩، ٢٠) .

وقد أدى تدهور الزخارف وسوء استعمال الألوان فى هذه الفترة إلى أن جمال البلاطات الخزفية صار لا يرى إلا من مسافات بعيدة .

وفى الحقيقة فإن البلاطات الخزفية التى أنتجت فى القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر الميلادى لا يمكن مقارنتها مع النماذج التى أنتجت فى القرنين السابقين من حيث طريقة الصناعة والزخارف والألوان ، فلقد وصل فن صناعة البلاطات الخزفية فى الدولة العثمانية خلال هذه الفترة إلى مرحلة التدهور والاضمحلال ، ولم يراع فى البلاطات الخزفية فى القرن الثامن عشر الميلادى التى أنتجتها مدينة كوتاهية توافق العناصر الزخرفية مع المكان ، كما أن الألوان فقدت انسجامها السابق ، كما فقدت الزخارف الكتابية كثيراً من رونقها السابق .

ثانياً : (الأوانى الخزفية) :ـ

نالت الأوانى الخزفية العثمانية قدراً ملحوظاً من اهتمام الباحثين والدارسين منذ منتصف القرن العشرين وحتى يومنا هذا ، فقد صدرت العديد من الكتب والبحوث التى تناولت هذه الأوانى وأشكالها وطرق صناعتها وزخارفها سواء تلك التى تحتفظ بها المتاحف الأوروبية أو تلك الموجودة فى بعض المجموعات الخاصة

---

(٩٤) خليفة (ربيع حامد) د. البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية ص ١١٣ .

أو فى المتاحف التركية المختلفة وفى بعض المتاحف العربية .

ورغم أن معظم هذه الدراسات تكاد تتفق فى طريقة تقسيم الأوانى الخزفية العثمانية وترتيب أنواعها ترتيباً زمنياً إما وفقا لمراكز إنتاجها أو وفقاً للفترات الفنية التى مرت بها هذه الصناعة ، إلا أن مسألة نشأة الخزف العثمانى وأصوله وتاريخ الأنواع المبكرة منه لا تزال من أكثر الموضوعات التى تثير الجدل والنقاش بين المهتمين بدراسة الفن العثمانى عامة والخزف بصفة خاصة .

وعلى ضوء ما تقدم فقد وجدنا من الأفضل قبل أن نعرض بالدراسة لمراكز صناعة الأوانى الخزفية العثمانية أن نشير إلى صناعة الأوانى الخزفية فى منطقة الأناضول قبل العصر العثمانى إذ أن هناك العديد من المؤشرات التى تدل على ازدهار هذه الصناعة خلال فترة حكم سلاجقة الروم مثلما كان الحال بالنسبة للفسيفساء والبلاطات الخزفية ، وحتى يمكتنا أيضاً أن نتبين فى نفس الوقت مقدار الصلة بين هذه الأوانى والأوانى الخزفية العثمانية المبكرة .

الأواني الخزفية بالأناضول قبل العصر العثماني :

يكاد يجمع بعض الباحثين والدارسين على قلة المعلومات المتوفرة عن الأوانى الخزفية السلجوقية فى الأناضول ، وعلى أننا لسنا نعرف شيئًا كثيراً عن صناعة الخزف فى آسيا الصغرى فى العصر السلجوقى(٩٥) فى الوقت الذى توافرت فيه المعلومات عن الفسيفساء والبلاطات الخزفية السلجوقية ، حيث إن كثيراً من العمائر السلجوقية التى تزدان بها لا تزال باقية مما هيأ الفرصة لدراستها وفحصها وتأريخها بدقة .

وربما يكون هذا الأمر صحيحًا فى الفترة التى صدرت فيها مثل هذه الدراسات أما الآن فقد توافرت لدينا معلومات كثيرة عن الأوانى الخزفية فى

---

(٩٥) حسن (زكى محمد) د. فنون الإسلام ، القاهرة ١٩٤٨ ص ٣٣٧.
مصطفى (محمد) د. خزف الأناضول نقلاً عن مجلة المرأة الجديدة العدد الثانى ص ١ .
Rice (D.T.). Islamic Art (Revised edition, Spain 1984) p. 177 .

عهد سلاجقة الأناضول ويرجع الفضل الأول فى ذلك إلى الحفائر الأثرية التى قامت مؤخراً فى بعض المناطق بالأناضول وبصفة خاصة فى منطقة قباد آباد ومنطقة قلعة حصار ومنطقة أخلاط ومنطقة اسكى قعطا ومنطقة صمصات وغيرها من المناطق التى تقع على وجه الخصوص فى الجزء الجنوبى الشرقى للأناضول(٩٦).

وقد عثر فى هذه الحفائر على عدد كبير من الأوانى الخزفية السلجوقية المختلفة الأغراض من أباريق وقدور ومزهريات وصحون وسلطانيات ومسارج وغيرها ، ويمكن تقسيم هذه الأوانى الخزفية السلجوقية إلى أربع مجموعات رئيسية تبعاً لأساليبها الصناعية والزخرفية وذلك على النحو التالى :ـ

المجموعة الأولى : أوانى خزفية تزدان بزخارف منفذة بالحز أو الحفر (أسلوب التفريغ)(٩٧).

تعتبر أوانى هذه المجموعة من أكثر أنواع الخزف السلجوقى التى عثر عليها فى حفائر الأناضول ، وعادة ما كان يستخدم فى زخرفتها الزخارف النباتية المحورة ، والأشكال الهندسية ، ورسوم الطيور والحيوانات وفى بعض الأحيان الرسوم الآدمية .

ويلفت النظر فى بعض أوانى هذه المجموعة الأسلوب الصناعى والزخرفى المستخدم فى عملها ، إذ نفذت زخارفها بأسلوب الحز ثم تم كشط ما حول الزخارف بشكل عميق ، أعقب ذلك تحديد الزخارف باللونين الأسود أو البنى ،

---

(96) Öney (G.), Tiles and Ceramics p.6 .

(٩٧) من الجدير بالذكر أن هذا الأسلوب الصناعى قد عرف فى صناعة الخزف الإيرانى منذ القرن الثالث الهجرى (٩ م) وحتى القرن الخامس الهجرى (١١م) ويعتمد هذا الأسلوب على حز الزخارف فى طبقة البطانة حتى تظهر طينه الإناء ، وفى بعض الأحيان تكشط المساحات الخالية من الزخارف ثم تطلى الآنية بعد ذلك بطبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف أو الملون . راجع حسن (زكى محمد) د. الفنون الإيرانية ص ١٧٩ ــ ١٨١ شكل رقم ٩٠ .

وتغطية الرسوم بطبقة من الطلاء الزجاجي الشفاف قد تكون بيضاء أو ملونة .

ومن أمثلة هذا النوع طبق من الخزف يزدان سطحه الداخلي برسم لشخص جالس القرفصاء وقد أمسك في يده اليمنى بكأس وفي اليد اليسرى بثمرة ، وتزدان الحافة العريضة للطبق بزخرفة هندسية تتمثل في أشرطة مجدولة ويرجع تاريخه إلى فترة النصف الأول من القرن (٧ هـ / ١٣م)[٩٨] (لوحة رقم ٢١) .

ويبدو واضحاً أن هذا النوع من الأواني الخزفية السلجوقية الأناضولية الذي تعتمد زخارفه على الرسوم الآدمية يمثل أسلوباً مميزاً ومختلفاً عن ذلك الاتجاه التصويري الذي ساد رسوم الخزف الإسلامي في الفترة ما بين القرن الخامس الهجري (١١م) والقرن السابع الهجري (١٣م) ، ويكمن هذا الاختلاف في ملامح الأشخاص وفي الأزياء[٩٩] .

المجموعة الثانية : أواني خزفية تزدان بزخارف مرسومة تحت الطلاء :

صنعت معظم أواني هذه المجموعة من طينة ذات لون مائل إلى الحمرة أو الصفرة ، وفي أحيان قليلة تكون رمادية اللون .

ومن أمثلة هذا النوع قدر من الخزف من صمصات يزدان بدنه بأشرطة رأسية عريضة تبدأ عن منطقة التقاء الرقبة بالبدن وتنتهي بالقرب من القاعدة ، وذلك باللون البني المائل إلى الأحمرار على أرضية ذات لون بني فاتح (كريمي) يرجع تاريخه إلى فترة النصف الأول من القرن (٧ هـ / ١٣م) ، وطبق من الخزف مصدره منطقة صمصات أيضاً تزدان حافته بكتابات كوفية

---

(98) öney (G). Tiles and Ceramics . Pl. 3 .

(٩٩) تبدو أجسام الأشخاص في زخارف هذا النوع من الخزف ممشوقة ونحيفة ، وهي تختلف عن رسوم الأشخاص التي ظهرت على بعض أنواع الخزف الإسلامي الأخرى في إيران وسوريا والعراق حيث تميزت أجسام الأشخاص بالقصر والامتلاء وبرسم الوجوه المستديرة والعيون اللوزيه .

غير مقروءة على أرضية من الزخارف النباتية ، فى حين شغل قاعه بزخارف نباتية مورقة وذلك باللون الأسود على أرضية زرقاء اللون يرجع تاريخه إلى فترة النصف الأول من القرن (٧ هـ/ ١٣)[١٠٠] (لوحة رقم ٢٢) .

المجموعة الثالثة : أوانى خزفية تزدان بزخارف مرسومة فوق الطلاء (أسلوب الخزف الميناثى) :

يذكرنا هذا النوع من الأوانى الخزفية بتلك الأوانى التى كانت تنتج فى إيران فى العصر السلجوقى ، والمعروفة باسم « خزف الميناثى » وإن كان ما وصلنا منها من منطقة الأناضول فى فترة حكم السلاجقة يعتبر قليلاً ونادراً .

ويرجح (اصلان آبا ـ Aslanapa) أن يكون أسلوب صناعة هذا النوع من الأوانى الخزفية قد انتقل إلى الأناضول مع السلاجقة أنفسهم[١٠١] فى حين يشير (رايس ـ Rice) إلى وجود بعض الاختلاف فى أسلوب صناعة هذه الأوانى وأسلوب الميناثى المتبع فى عمل الأوانى الإيرانية[١٠٢] .

وغالبًا ما ترسم زخارف هذا النوع من الخزف فوق طلاء معتم (قصديرى) باللون الأحمر والأسود والأبيض ، وفى بعض الأحيان يضاف التذهيب ، وتميزت بعض الأوانى الخزفية التى استخدم فى عملها هذا الأسلوب الصناعى بالجمع بين استخدام المينا والبريق المعدنى الذهبى اللون .

ومن أمثلة أوانى الخزف الميناثى الأناضولية إبريق ذو قاعدة منخفضة وبدن منتفخ وصنبور قصير ، يزدان بدنه بثلاثة أشرطة عرضية يتضمن الأوسط منها كتابة دعائية بالخط الكوفى ، فى حين شغل الشريطان العلوى والسفلى برسوم أشخاص جالسين فى أوضاع مختلفة تحيط برؤوسهم الهالات[١٠٣] .

---

(100) Öney (G.), Tiles and Ceramics Pl. 4 .

(١٠١) أصلان آبا (اوقطاى) المرجع السابق ص ٢٥٨ .

(102) Rice (D. T.), op. cit., p. 177 .

(103) Ibid. PL. 186 .

المجموعة الرابعة : أوانى خزفية تزدان بزخارف مرسومة بالبريق المعدنى :

عثر على معظم الأوانى الخزفية المستخدم فيها هذا الأسلوب الصناعى بصفة أساسية فى المنطقة الجنوبية الشرقية للأناضول وبالتحديد فى منطقتى صمصات وأخلاط[١٠٤] فقد كشفت الحفائر التى أجريت فى منطقة صمصات عن أربعة طرز من أوانى الخزف ذى البريق المعدنى يمكن الإشارة إليها على النحو التالى :

أوانى الطراز الأول : وتتمثل فى مجموعة من السلطنيات المصنوعة من طينة بيضاء غير نقية إذ تكثر فيها الشوائب ، وتنحصر زخارفها فى العناصر النباتية المحورة وأشرطة من الكتابات الكوفية وأشكال أنصاف الدوائر التى استخدمت فى زخرفة الحواف .

وتميزت هذه المجموعة باستخدام الدرجات المختلفة من اللون البنى فى تنفيذ الزخارف وذلك على طبقة من الطلاء الزجاجى المعتم المائل للخضرة (لوحة رقم ٢٣) .

أوانى الطراز الثانى : معظمها يتمثل فى مجموعة من الأطباق العميقة ذات قواعد صغيرة ومنخفضة ، وحواف متسعة (عريضة) ، واقتصرت زخارفها على استخدام الخطوط والنقط التى نفذت باللون الأزرق (الكوبالتى) على طبقة الطلاء الزجاجى المعتمة ، وأحياناً كانت تضاف بعض الرسوم على الحواف باللون البنى .

أوانى الطراز الثالث : تتشابه من حيث الشكل والزخارف مع أوانى الطراز الثانى ، والاختلاف الوحيد يكمن فى استخدام اللون البنفسجى فى تنفيذ الزخارف بدلاً من اللون الأزرق (الكوبالتى) .

أوانى الطراز الرابع : تعتبر أمثلتها قليلة ومعظمها قطع صغيرة ، وزخارفها تنفذ فى الغالب على طبقة من الطلاء الزجاجى الأزرق (الكوبالتى) .

---

(104) Öney (G.), Anadolu Selçuklu p. 248 .

وعلى الرغم من العثور على بعض أفران الخزف ذى البريق المعدنى وبالقرب منها بعض القطع التالفة فى الحفائر التى أجريت فى منطقة أخلاط ، مما يؤكد صناعة محلية للخزف ذى البريق المعدنى بالأناضول ، إلا أن بعض القطع التى عثر عليها فى هذه المنطقة ربما تكون قد أتت من إيران(١٠٥) .

الأوانى الخزفية العثمانية المبكرة :

تعتبر هذه المرحلة من أكثر مراحل تطور صناعة الأوانى الخزفية العثمانية التى تحتاج إلى مزيد من الدراسات خاصة فيما يتعلق بنشأة صناعة هذه الأوانى وأصولها وتحديد الأنواع المبكرة منها ومراكز إنتاجها ، ومدى صلتها بالأوانى السلجوقية التى كانت تنتج فى الأناضول أو غيرها من الأوانى التى كانت ترد إلى هذه المنطقة وخاصة أوانى البورسلين والسليدون الصينى .

فقد وضح فى هذه المرحلة التى تشمل فترة القرنين (٨ ـ ٩ هـ/ ١٤ ـ ١٥ م) التأثر ببعض الأساليب الصناعية والزخرفية السلجوقية ، إذ يلاحظ استخدام الطينة الحمراء فى تشكيل بعض أوانى الخزف العثمانى وطلائها بعد حرقها بطبقة رقيقة من البطانة البيضاء ، كما يلاحظ أيضًا استمرار استخدام بعض العناصر الزخرفية السلجوقية وخاصة الزخارف العربية المورقة من طراز الرومى والزخارف النباتية من أفرع وأوراق وزهور محورة إلى جانب الزخارف الهندسية مثل الأشكال النجمية والدوائر والأشرطة المجدولة .

كما وضح أيضًا فى هذه المرحلة تأثر بعض أنواع الأوانى الخزفية العثمانية بالزخارف التيمورية ، وأشكال وزخارف أوانى البورسلين والسليدون الصينى من عهد أسرة يوان وأسرة منج .

ويمكننا دراسة أنواع الأوانى الخزفية العثمانية من خلال مراكز إنتاجها مع الإشارة إلى الفترة الزمنية التى كانت تنتج فيها وذلك على النحو التالى :

---

(105) Sözen (M.), op. cit., p. 246 .
Öney (G.), Anadolu Selçuklu P. 248 .

مدينة أزنيق (Isnik) [١٠٦].

تعتبر من أقدم مراكز صناعة الخزف فى آسيا الصغرى ، وهى فى الحقيقة تقوم على أنقاض مدينة قديمة اسمها نيقيه[١٠٧] وهى تقع شمال شرق مدينة بورصه بنحو ٤٥ ميلاً ، كما أنها تقع على نفس المسافة من بحر مرمرة[١٠٨].

وكانت هذه المدينة تشتهر فى العصر البيزنطى بالمصنوعات الخزفية عامة ، أما عن بداية شهرة هذه المدينة بصناعة الخزف فى العصر العثمانى فمن المرجح أنهـا ترجع إلى فتـرة نهـاية القـرن (٨ هـ / ١٤م) ، وإن ذلك الأمـر ارتبط بمجموعة من العوامل إلى جانب الظروف السياسية والاقتصادية المناسبة .

ويأتى فى مقدمة هذه العوامل توافر المواد الضرورية واللازمة لصناعة الخزف بالقرب منها ، ويشير أحد الرحالة الذين زاروا آسيا الصغرى فى القرن (١١هـ/ ١٧م) ويدعى (جون كوفل- John Covel) إلى وجود طفله بيضاء هشة ناعمة غير رملية فى موقع قريب بالنسبة إلى المدينة يقع على مسافة سير مقدارها ساعة ونصف الساعة يسمى (عمرلى خوى ـ Omerli Köy) ويستطرد قائلاً « إن الرمال الدقيقة كانت تأتى أيضًا من نفس المنطقة على عد ستة أو ثمانية أميال من مدينة أزنيق ويبدو أيضًا أن الأخشاب اللازمة لأشغال الأفران والمياه الجارية كـانت متـوفرة بالقـرب من المكان ، وأغلب الظن أن المعادن اللازمـة لأعداد الطلاءات لم تكن أيضاً بعيدة عن متناول اليد »[١٠٩] .

---

(١٠٦) راجع حاشية رقم ٣١ .

(١٠٧) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ٧٥ .

(108) Hobson (R. L.), op. cit., p. 81 .

(١٠٩) Carswell, (J)op. cit., p. 80 .

يشير المؤرخ التركى سعد الدين عند نهاية القرن السادس عشر الميلادى إلى هذه الحقيقة بقوله « أنه كان يصنع من الطينة المتوفرة فى مدينة ازنيق أوانى تعجز الكلمات عن وصفها، ويصعب فى كثير من الأحوال التفرقة بينها وبين أوانى البورسلين الصينى .

Hobson (R. L) op. cit., p. 83 .

بالإضافة إلى ذلك فإن السيد كوفل قد لاحظ أيضًا أن مدينة ازنيق تقع على الطريق الرئيسى الممتد من حلب إلى استانبول مارا بدمشق وبورصه ، ولذا فإنه ليس هناك ما يبرر القول بأن مدينة ازنيق كانت مدينة نائية(١١٠) .

والواقع أن وجود مدينة ازنيق على هذا الطريق التجارى الهام وارتباطها بإمداد المسافرين بالمؤن ، يعتبر أحد الأسباب الهامة التى أدت إلى الانتشار الكبير لأوانى خزف ازنيق فى جميع أنحاء ولايات الدولة العثمانية .

ويمكن دراسة أنواع الأوانى الخزفية العثمانية التى كانت تنتج فى مدينة أزنيق على النحو التالى :ـ

الأوانى الخزفية المعروفة خطأ بخزف (ميلتس ـ Miletus) :

ظهر هذا النوع من الخزف خلال فترة القرنين (٨ ـ ٩ هـ/ ١٤ـ ١٥م) حيث كان ينتج منه كميات كبيرة وذلك بغرض الاستخدام اليومى(١١١) وعرف هذا النوع بخزف ميلتس نسبة إلى مدينة ميلتس ، وهى مدينة تقع فى منطقة جنوب الأناضول ، عثر فيها على أعداد كبيرة من أوانى هذا الخزف ، وإن لم يعثر فيها على قطع تالفة فى الأفران مما تثبت أنها من صناعتها .

وإلى عهد قريب كان الرأى السائد بين الباحثين أن هذا النوع من الأوانى الخزفية من إنتاج هذه المدينة ، غير أن الحفائر التى قام بها الأستاذ (أوقطاى اصلان آبا) فى عام ١٩٦٤ حول مواقع الأفران القديمة بمدينة إزنيق أثبتت أن هذا الخزف الذى كان ينتج خلال القرنين (٨ ـ ٩ هـ / ١٤ ـ ١٥م) وعرف باسم خزف ميلتس ، هو فى الحقيقة من صناعة مدينة ازنيق ، وأنه يمكن تصنيفه ضمن أنواع الخزف المبكر التى كانت تنتجها هذه المدينة(١١٢) .

---

(110) Carswell , (J) op. cit., p. 80 .

(111) Öney (G.) , Tiels and Ceramics . p. 19 .

(112) Sözen (M.), op. cit., p. 246 .

Kolsuk (A.), Iznik Ceramics Known as Golden Horn Ware , p. 19 .

وتنحصر معظم أشكال هذا النوع من الأوانى فى أشكال الأطباق العميقة والسلطانيات المقعرة ، وعادة ما كانت تصنع من طينة حمراء ، يتم طلاؤها بطبقة بطانة بيضاء ، تنفذ عليها الزخارف المطلوبة باللون الأخضر المائل للزرقة أو اللون الأرجوانى أو اللون الأسود ، ثم تطلى بعد ذلك بطبقة من الطلاء الزجاجى التركوازى أو الأخضر أو الأزرق اللون ، وكثيراً ما كانت قواعد الأوانى تترك دون طلاء(١١٣) .

ويغلب على زخارف هذا النوع من الأوانى الخزفية استخدام العناصر الهندسية مثل الزخارف الإشعاعية ، الخطوط المتقاطعة ، أشكال الدوائر والأطباق النجمية إلى جانب العناصر النباتية المحورة من أفرع وأوارق ووريدات مروحية .

كما وضح فى بعض أوانى خزف ميلتس التأثر من حيث الشكل بأشكال أوانى خزف البورسلين والسيلدون الصينية مثل تشكيل حواف الأطباق بهيئة متماوجة ، وزخرفة الأسطح الداخلية بزخارف إشعاعية تشبه إلى حد كبير تلك الزخارف المشعة التى تزين أوانى السليدون(١١٤) . (لوحة رقم ٢٤) .

ويلاحظ أيضاً تأثر بعض زخارف هذه الأوانى بزخارف بعض التحف المعدنية المملوكية ، ويتضح ذلك فى زخارف طبق يحتفظ به متحف أزنيق يزدان بزخرفة إشعاعية تدل على أن صانعه قد قام بتقليد زخارف تحفة معدنية مملوكية(١١٥) .

---

(113) Lane (A.), Later Islamic Pottery pp. 40 , 41 .

(114) Carswell (J.), op. cit., p. 74.

(١١٥) يلاحظ أن انتقال العناصر والتأثيرات من المعادن إلى الخزف من الأمور المعروفة والتى يمكن ملاحظتها بوضوح فى الفنون الإسلامية فى العصور الوسطى بل إنه يلاحظ فى بعض الأحيان اقتباس صناع الخزف لأشكال التحف المعدنية من شماعد وأباريق وسلطانيات وأطباق وغيرها . راجع فى ذلك :ـ

Allan (J.), The Survival of Precious and Base Metal Object From the Medieval Islamic World, Pots & Pans , Edited by Vickers, (M.), Oxford 1985 .

ومن أمثلة أوانى الخزف المعروفة خطأ باسم خزف ميلتس ، طبق تزدان حافته بأشكال دوائر متكررة ، فى حين يزدان سطحه الداخلى بزخرفه الطبق النجمى الذى شغلت وحداته بزخارف نباتية محورة ووريدات وزخرفة تشبه زخرفة قشور السمك(١١٦) .

الأوانى والتحف الخزفية المزخرفة باللونين الأبيض والأزرق :

يعتبر هذا النوع من الأوانى والتحف الخزفية من الأنواع المبكرة التى كانت تنتجها مدينة أزنيق ، وكان صناعتها تنسب فى البداية إلى مدينة كوتاهية ثم أثبتت الدراسات التى قام بها بعض مؤرخى الفن العثمانى أنها كانت تصنع بمدينة إزنيق .

ويرجع السبب فى نسبة هذا النوع من الأوانى والتحف الخزفية إلى مدينة كوتاهية إلى وجود كتابة تسجيلية تذكارية على قاع إبريق (فى مجموعة جودمان) باللغة الأرمنية نصها « هذا الإبريق إحياءً لذكرى إبراهيم من كوتاهية » وتاريخ ١١ مارس من سنة ٩٥٩ بالتقويم الأرمنى (اى سنة ١٥١٠م)(١١٧) ولا تعنى هذه العبارة بطبيعة الحال أن هذا الإبريق قد صنع فى مدينة كوتاهية ، وإنما يفهم منها أن هذا الإبريق صنع بناءً على طلب من شخصية ذات مقام رفيع إحياءً لذكرى إبراهيم الذى ينتسب إلى مدينة كوتاهية(١١٨) وربما يكون إبراهيم هذا من الشخصيات الدينية .

يؤكد ذلك أيضًا وجود كتابة تسجيلية أخرى باللغة الأرمنية على قاع قارورة (فى مجموعة جودمان) تشير إلى تاريخ ٩٧٨ بالتقويم الأرمنى (أى سنة ١٥٢٩م)(١١٩) وإلى أنها صنعت للطائفة الأرمنية فى كوتاهية لإهدائها

---

(116) Carswell (J.) op. cit., pl . 55 .

(117) Carswell (J.), op. cit., pl 63 a .

(118) Hobson (R.L.), op. cit., p. 81 .

(119) Carswell (J.) op. cit., pl 63b .

يرى بعض الباحثين أنه من المحتمل أن تكون كوتاهية كانت تنتج أوانى خزفية فى مطلع =

لدير مسيحي بأنقرة .

وربما يوحى هذا الأمر المتمثل في وجود هذه الكتابات الأرمنية إلى وجود نوع من المشاركة من قبل بعض الصناع الأرمن فى مصانع الخزف بمدينة أزنيق ، كما أنه يوحى أيضًا بأن خزافى هذه المدينة قد عملوا منذ فترة مبكرة لحساب بعض الزبائن المسيحيين .

ومن الأسباب التى تجعلنا أيضًا نستبعد أن يكون هذا النوع من الخزف العثمانى قد صنع بمدينة كوتاهية ، عدم وجود أدلة تثبت أن مدينة كوتاهية كانت تشتهر بصناعة الخزف قبل القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م)[١٢٠] ومن الجدير بالذكر فى هذا الموضوع أن نشير إلى أن قوائم جرد السلع والبضائع بقصر طوبقابى والمؤرخة فى سنة (٩٠١هـ/ ١٤٩٥م) وفى سنة (٩١١ هـ/ ١٥٠٥م) قد أشارت إلى بعض الأوانى من هذا النوع بعبارة أبريق ازنيقى ، صحن ازنيقى ، صينية ازنيقية[١٢١]، مما يؤكد ازدهار صناعة الخزف بمدينة ازنيق منذ القرن التاسع الهجرى (١٥م).

كما أن الحفائر التى جرت تحت إشراف الأستاذ (أوقطاى اصلان آبا) فى مواقع الأفران القديمة بمدينة ازنيق قد أثبتت أيضًا أن هذا النوع من الأوانى والتحف الخزفية المزخرفة باللونين الأبيض والأزرق كان ينتج بهذه المدينة .

وتتميز أشكال هذا النوع من الخزف بالتعدد إذ يشاهد منها الأباريق والقوارير والسلطانيات العميقة والقدور والأطباق ، إلى جانب الشماعد والمشكاوات والزهريات وقوارير الحجاج (الزمزميات) والمقالم .

= القرن ١٦م وأنها استمرت فى إنتاج الأوانى الخزفية على المستوى المحلى فقط رغم عدم إشارة أحد من الرحالة الأوربيين إليها بعد عام ١٥٣٠م ، وهو رأى ينقصه الدليل .
Rogers (J. M), The Wares of Sixteenth - Century , Ottoman Turkey , p. 93 , Islamic Art & Design . London 1983 .

(120) Hobson (R. L) op. cit., p. 81 .

(121) Carswell (J.) , op. cit., p. 80 .

وتمتاز زخارف الأوانى والتحف الخزفية المرسومة باللون الأزرق والأبيض بأنها تكون فى الغالب محصورة داخل أشرطة ، وهى تتألف من عناصر مختلفة تتمثل فى وحدات من الزخارف العربية المورقة (الأربيسك) . وكتابات بالخط الكوفى المورق والمزهر والمضفور أحياناً إلى جانب خط الثلث ، تتضمن إما آيات من القرآن الكريم[١٢٢] أو بعض الأدعية والحكم .

أو عناصر من الزخارف النباتية الصينية مثل الفروع الملتوية ، وأزهار عود الصليب واللوتس والكاميليا والبنفسج فضلاً عن أشكال الصخور . (لوحة رقم ٢٥) وانفردت بعض أوانى هذا النوع من خزف مدينة ازنيق باشتمالها على رسوم كائنات حية لها صلة بالفن الصينى مثل رسم طائر الكركى وأخرى خرافية مثل رسم التنين والأسد الخرافى (لوحة رقم ٢٦).

ومن خلال دراسة هذه العناصر الزخرفية السابقة يتضح أنه قد اعتمد فى تنفيذها على ثلاثة أساليب فنية هى :ـ

الأسلوب الأول : ويقوم على الاستعانة بنموذج ورقى مسبق مرسوم باليد ومفرغ[١٢٣] يستخدم فى إنزال الزخارف على الخزف ، ومعظم هذه النماذج الورقية ذات أصول تيمورية واضحة ، إذ نلمح بها العديد من العناصر التيمورية فى منطقة التركستان الصينية وفى منطقة شمال إيران (أفغانستان) .

الأسلوب الثانى : ويقوم على تقليد ومحاكاة زخارف الأوانى الخزفية

---

(١٢٢) من أهم التحف الخزفية التى ازدانت بالايات القرآنية مجموعة المشكاوات التى صنعت لتوضع فى تربة السلطان بايزيد الثانى (٩١٨هـ/ ١٥١٢) وتتضمن الآية رقم ١٣ من سورة الصف .

(١٢٣) استعان كثير من صناع الفنون الصغرى فى مصانعهم بهذه الرسوم والنماذج الورقية التى كان يقوم بإعدادها الرسامون فى زخرفة منتجاتهم الفنية وخاصة فى زخرفة المنسوجات والبلاطات الخزفية والتحف المعدنية ، ولا تزال هذه الطريقة متبعة فى تركيا حتى الآن ، ويوجد فى مكتبة قصر طوبقابى العديد من الألبومات التى تحتوى على نماذج من هذه الرسوم الورقية كما يوجد ٣٨ نموذج منها فى المكتبة الوطنية ببرلين .

الصينية وخاصة أوانى البورسلين والسليدون الصينى من عهد أسرة يوان وأسرة منج[١٢٤].

الأسلوب الثالث : ويقوم على الجمع بين عناصر مختلفة امتزجت ببعضها مكونة تصميمات وأشكال جديدة مبتكرة .

وعلى الرغم من شدة وضوح تأثر هذا النوع من الأوانى الخزفية العثمانية بأوانى البورسلين الصينى ، إلا أن المقارنة بين أسلوب وزخارف هذه الأوانى وبعض الكسرات من خزف البورسلين الصينى التى يرجع تاريخها إلى فترة أواخر القرن (٨هـ/ ١٤م) وأوائل القرن (٩هـ/ ١٥م) تدل على وجود اختلاف فى طريقة التقليد .

ويمكن ملاحظة هذا الأمر بصورة أكثر وضوحاً خلال مراحل تطور صناعة هذا النوع من الأوانى والتحف الخزفية العثمانية المزخرفة باللونين الأبيض والأزرق منذ بداية القرن التاسع الهجرى (١٥م) وحتى فترة منتصف القرن العاشر الهجرى (١٦م) حين تغير طرازها تماماً ، ومن أمثلتها مشكاة خزفية مصدرها تربة السلطان بايزيد الثانى تؤرخ بفترة بداية القرن العاشر الهجرى (١٦م) (لوحة رقم ٢٧) .

ولقد كان الفضل للسيدة (تسيك يوهانا) ـ (Zick Johanna)[١٢٥] فى تقديم بعض الحقائق الجديدة حول أصول زخارف وأسلوب صناعة هذا النوع من الخزف العثمانى المبكر ، وأيضاً فى إرجاع بداية فترة إنتاجه إلى فترة زمنية تسبق تلك الفترة التى اجمعت عليها معظم الدراسات السابقة التى تناولت هذا

---

(١٢٤) راجع حاشية رقم ٤٩ .

(125) Zick (J.) Some Rare Pieces of Eearly Ottoman Blue - And White Ceramics, p. 249 , Congres Enternational d' Art Turc , (Aix - eu-Provence 1971) .

الموضوع[١٢٦] ، ففى حين أن هذه الدراسات تحدد هذه الفترة ما بين سنة (١٤٨٠ـ ١٥٤٠م) نجد أن السيدة (تسيك) ترجع بداية ظهور هذا النوع من الخزف إلى فترة الربع الثانى من القرن (٩ هـ/ ١٥م) وبالتحديد خلال فترة حكم السلطان العثمانى مراد الثانى (٨٢٥ ـ ٨٥٥هـ/ ١٤٢١ـ ١٤٥١م)[١٢٧].

وليس هناك شك فى أن هذا التاريخ الجديد الذى حددته السيدة (تسيك) يتناسب مع التطور العام لهذا النوع من الخزف المرسوم باللونين الأبيض والأزرق فى منطقة الشرق الأدنى بصفة عامة .

وتجدر الإشارة إلى أنه يندرج تحت أنواع الخزف المرسوم باللون الأزرق على أرضية بيضاء نوع من الأوانى أطلق عليها اسم « أوانى القرن النهبى[١٢٨] ، تمثلت زخارفها فى الأفرع النباتية الدقيقة الحلزونية وأشكال الزهور الدقيقة وأحياناً الزخارف الكتابية ، إلا أنه لم يكشف حتى الآن عن وجود أية علاقة بين هذا النوع من الأوانى الخزفية والخزف الذى كان ينتج فى هذا الحى فى الفترة البيزنطية .

والثابت أن مجموعة الأوانى التى وصلتنا منها سواء أكانت سلطانيات أو أباريق أو مشكاوات هى من صناعة مدينة أزنيق فى فترة النصف الأول من القرن (١٠ هـ/ ١٦م)[١٢٩].

---

(١٢٦) من أهم هذه الدراسات :

Lane (A.), The Ottoman Pottery of Isnik (Ars Orientalis, vol. 2), Otto - Dorn (K.), Islamische Iznik.

(127) Zick (J.) op. cit., p. 249 .

(١٢٨) أقيمت فى منطقة القرن الذهبى بعض مصانع الخزف فى مطلع القرن (١٢هـ/ ١٨م) وكانت تنتج بلاطات خزفية مخصصة للقصر وكذلك أوانى خزفية مخصصة للسلاطين والوزراء ، راجع حاشية رقم ٨٦ .

(129) Kolsuk (A.) op. cit., p. 19 .

الأوانى والتحف الخزفية المعروفة خطأ بخزف دمشق :

يعتبر هذا النوع من الأوانى والتحف الخزفية من منتجات آسيا الصغرى ، وبالتحديد من صناعة مدينة ازنيق وذلك خلال الفترة ما بين عامى ١٥٢٥م و١٥٥٥م

ومن أبرز الأدلة التى تبرهن على ذلك العثور على كميات كبيرة من كسر الأوانى (شقفات) من هذا النوع من الخزف أثناء التنقيبات التى جرت فى مدينة ازنيق[١٣٠]. وتشبه مكونات طينة هذه الكسر مكونات طينة الأوانى التى كانت تنتج فى هذه المدينة .

وفضلاً عن ذلك فقد وصلتنا مشكاة خزفية تنتمى فى أسلوبها الصناعى والزخرفى إلى هذا النوع من الخزف وتحمل مكان الصنع مدينة ازنيق وتاريخ الصنع شهر جمادى الأولى سنة ٩٥٦هـ[١٣١].

ويبقى التساؤل : ماهى الأسباب التى دفعت بعض الباحثين إلى إطلاق مثل هذه التسمية على هذا النوع من الخزف العثمانى ؟

فى حقيقة الأمر أن هناك أكثر من سبب وراء إطلاق تسمية دمشقى على هذا النوع من الخزف العثمانى .

ويأتى فى مقدمة هذه الأسباب أنه صاحب خضوع سوريا للحكم العثمانى منذ عام (٩٢٢هـ ـ ١٥١٦م) إقامة العديد من المنشآت المعمارية وخاصة فى مدينة دمشق ، وصاحب ذلك قيام نهضة فى صناعة الأوانى الخزفية والبلاطات

---

(130) Geza (F.), Islamic Pottery , London 1973 p. 281 .

(١٣١) يحتفظ المتحف البريطانى بهذه المشكاة الخزفية وهى واحدة بين مجموعة من المشكاوات الخزفية أمر بعملها السلطان سليمان القانونى لكى توضع فى قبة الصخرة ببيت المقدس عندما أصلحها فى سنة ٩٥٢هـ/ ١٥٤٥م) وسوف نتناولها بالدراسة خلال حديثنا عن هذا النوع من الخزف العثمانى .

Lane (A.) Later Islamic Pottery. p. 54 pl. 36 .

الخزفية[١٣٢] ذات صلة وثيقة بخزف مدينة أزنيق المعاصر .

وتميزت هذه الأوانى والبلاطات الخزفية بطرازها الزخرفى الذى يعكس كثير من العناصر الزخرفية العثمانية ، بألوانها التى أصبحت تشتمل على اللون الأزرق الكوبالتى ، والفيروزى ، والأسود ، والأرجوانى ، والقرنفلى، ولون أخضر واضح يتدرج من اللون الأخضر الفاتح حتى اللون الأخضر الزيتونى المعتم .

ويمكن تمييز البلاطات السورية عن تلك التى كانت تنتج فى مدينة ازنيق بعدم وجود اللون الأحمر الشمعى ، وذلك بالإضافة إلى لونها الأخضر المميز وطلائها الزجاجى السميك الذى تظهر به تشققات واضحة لم تر مطلقًا فى خزف مدينة ازنيق ، كما يمكن أيضًا تمييز الأطباق التى كانت تصنع فى مدينة دمشق من هذا النوع من الخزف بوجود ثلاث دوائر صغيرة فى مراكز الأطباق تبدو بارزة بروزًا خفيفًا ، وهى ناتجة عن أسلوب الحرق فى الأفران باستخدام مواشير فخارية صغيرة عبارة عن حوامل ثلاثية الأرجل تشبه رجل الديك[١٣٣] .

ويزعم البعض أن هذه الصحوة الفنية السورية فى صناعة الأوانى والبلاطات الخزفية جاءت نتيجة لانتقال كوكبة من الخزافين من بيت المقدس كان السلطان سليمان القانونى قد أسند إليهم مهمة إصلاح وإعادة زخرفة ظاهر جدران قبة الصخرة بواسطة الفسيفساء والبلاطات الخزفية[١٣٤] .

والجدير بالذكر أن هؤلاء الخزافين قدموا من ازنيق وبعضهم من أصل

---

(١٣٢) كان لسوريا مكانة مرموقة فى صناعة الأوانى والبلاطات الخزفية قبل الوجود العثمانى ومن أهم أمثلتها مجموعة البلاطات التى تغشى قبة ضريح غياث الدين التوريزى بمدينة دمشق والمؤرخة بسنة ١٤٢٥م ، ولا صحة للاعتقاد الذى ساد فترة طويلة بأن هناك فجوة فى تاريخ الخزف السورى المزجج فى الفترة من النصف الأول من القرن ١٥م وحتى الفتح العثمانى .

(133) Carswell (J) op. cit., p. 88 .

(١٣٤) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ٤٤ . Ibid , p. 88 ومن الجدير بالذكر أن ألواح الفسيفساء والبلاطات الخزفية التى تغشى الجدران الخارجية لقبة الصخرة =

فارسى وخاصة من مدينة تبريز .

وخلاصة القول أنه على الرغم من وجود بعض الاختلافات فى الأسلوب الصناعى المتبع فى صناعة هذا النوع من الأوانى الخزفية بمدينة إزنيق فى فترة أواسط القرن العاشر الهجرى (١٦م) وبين الأسلوب الصناعى المتبع فى صناعتها بمدينة دمشق فى الفترة ما بين سنة ١٥٥٠م وحتى نهاية القرن ١٠هـ/ ١٦م) ، إلا أنه تظل هناك مجموعة من الخصائص العامة تميز هذا النوع من الأوانى والبلاطات الخزفية سواء من حيث الزخارف والألوان ، وهى بلا شك ذلك صلة وثيقة بطراز الفن العثمانى خلال فترة القرن (١٠هـ/ ١٦م) .

فإلى جانب استخدام الأسلوب الزخرفى العثمانى المحور بقسميه الرومى والهاتاى أقبل الفنان على استخدام طراز الرسوم النباتية والزهور ، فنجده يستخدم بكثرة فى زخرفة هذا النوع من الخزف الورقة النباتية المسننة التى تشبه الريش (طراز الساز) وزهرة القرنفل ، وزهرة شقاق النعمان (اللاله) وزهرة السوسن ، وزهرة العسل (سلطان الغابة) وزهرة السنبل البرى ، إلى جانب استخدامه لرسوم اشجار السرو ونبات الخرشوف وثمار العنب .

كما استخدمت الزخارف الكتابية بخط الثلث فى بعض الأحيان فى زخرفة التحف الخزفية التى كانت توضع فى العمائر الدينية وخاصة المشكاوات .

أما الألوان فقد كانت فى أول الأمر مقصورة على اللون الأزرق ، مع لمسات طفيفة من اللون التركوازى ، ثم ظهر بعد ذلك اللون الأزرق الزاهى والأرجوانى والزيتونى واللون الأسود الذى استخدم فى تحديد الزخارف وخاصة بعد سنة ١٥٤٠م.

= قد اتبع فى عملها أسلوب (الكورداسيكا ـ Cuerda Seca) أى أسلوب الفواصل الجافة إلى جانب أسلوب الرسم تحت الطلاء عن هذا الموضوع راجع خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ، مجلة كلية الآثار ـ العدد السادس ١٩٩٥ ص ٧٢ حاشية رقم ٣٩ .

ويلاحظ أن الأوانى المبكرة من هذا النوع من الخزف ظلت مرتبطة من حيث الزخارف والأشكال بأوانى الخزف المرسومة باللون الأزرق والأبيض ، ويتضح ذلك الأمر فى مجموعة من الأطباق مفرطحة الشكل وذات حواف متماوجة (مفصصة) (١٣٥) يزدان سطحها الداخلى بباقات مورقة متكررة حول شجيرات كروم تتدلى منها أوراق وعناقيد العنب ، فى حين ازدانت حوافها بأشكال الصخور وقشور السمك وأشكال القواقع (لوحة رقم ٢٨).

وفى مرحلة تالية نجد الخزاف العثمانى يترك هذا الأسلوب ويتجه إلى استخدام طراز الرسوم النباتية والزهور والثمار الذى أشرنا إليه من قبل ، ولقد وصلتنا أمثلة كثيرة من الأوانى التى ازدانت بهذا الأسلوب الزخرفى ، ومعظمها يتمثل فى أشكال الأطباق ذات الحواف المتماوجة ، السلطانيات العميقة ذات القواعد المرتفعة ، والقدور ، والأباريق ، الزهريات ومن أمثلتها طبق كبير ذو حافة مفصصة نفذت زخارفه بدرجات مختلفة من اللون الأزرق الكوبالتى واللون التركوازى بالإضافة إلى اللون الأخضر الفاتح والأخضر الزيتونى واللون الأرجوانى ، وتزدان حافة هذا الطبق برسوم زهور صغيرة وبراعم متكررة ، فى حين يزدان سطحه الداخلى برسوم شجيرات لها سيقان كبيرة تشبه نبات الخرشوف يتخللها أفرع نباتية دقيقة تخرج منها أوراق مسننة مركبة(١٣٦) (لوحة رقم ٢٩).

ومن أمثلة التحف الخزفية لهذا النوع من خزف أزنيق والتى اعتمد فى زخرفتها على العناصر النباتية المحورة والكتابات ، مشكاة خزفية تزدان بوحدات

---

(١٣٥) يعتبر هذا الشكل من الأطباق تقليداً لأشكال أوانى البورسلين الصينى راجع :-

Carswell (J) op. cit., pl 75 , 76 , 77 .

(136) Carswell (J) op. cit., pl 80 .

ومن الجدير بالذكر أن متحف فيكتوريا والبرت يحتفظ بطبق تتشابه زخارفه إلى حد كبير مع زخارف هذا الطبق .

Lane (A.), Turkish Pottery (vistoria &Albert Museum , London 1955, pl. 13 .

من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى وزخرفة الهاتاى ، إلى جانب ثلاثة أشرطة كتابية بخط الثلث تتضمن بعض الأحاديث النبوية والأدعية على النحو التالى (لوحة رقم ٣٠) .

الشريط الأول ويشغل الحافة العلوية لرقبة المشكاة ونصه :ـ

« بسم الله الرحمن الرحيم قال النبى صلى الله عليه وسلم المؤمن فى المسجد كالسمك فى الماء والمنافق فى المسجد كالطير فى القفص(١٣٧) » .

الشريط الثانى ويشغل الجزء العلوى من البدن الكمثرى للمشكاة ونصه :ـ «الله ولى التوفيق ، ياخفى الألطاف نجنا مما نخاف ، الله المحمود فى كل وقت» .
الشريط الثالث ويشغل الجزء السفلى من البدن الكمثرى للمشكاة ونصه :ـ

« قال رسول الله صلى الله عليه وسلم إن الله طيب لا يقبل إلا طيبًا رضى الله عنه »

ويلاحظ أن الكتابات فى الأشرطة الثلاثة السابقة نفذت باللونين الأبيض الذى استخدم كخلفية أو أرضية لهذه الزخارف الكتابية . ويشغل الجزء العلوى من قاعدة هذه المشكاة نص تسجيلى هام باللغة التركية مكتوب بخط الثلث باللون الأسود على أرضية بيضاء داخل مناطق سداسية الشكل نصه :ـ

(..........)   (.............)

(دريابى كم ازنقده)   (اشرف ذاد در)

(فى سنى ٩٥٦)   (فى شهر جماد)

(الاولا نقاش)   (الفقير الحقير مصلي)

وترجمتها « من صاحب الحب اللانهائى فى ازنيق إنه أشرف ذاد ، فى سنة ٩٥٦ هـ فى شهر جماد الأولى نقاش الفقير الحقير مصلى » .

---

(١٣٧) أورد هذا الحديث الإمام إسماعيل بن محمد العجلونى فى كتابه كشف الخفاء ومزيل الالباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس ج ٢ ص ٣٨١ حديث رقم ٢٦٨٩ بيروت ط ثانية ١٩٧٩ وذلك بقوله « لم اعرفه حديثًا وأن اشتهر بذلك ويشبه أن يكون مالك بن دينار قد نقل عنه أنه قال المنافقون فى المسجد كالعصافير فى القفص .

ـ ملاحظات على النص :ـ

أولاً : يلاحظ عدم اكتمال النص إذ أنه فاقد منه بعض الأجزاء .

ثانياً : يصعب اعتبار الطريقة التى كتب بها على أنها تدخل فى نطاق الشعر المنظوم وإنما هى أقرب إلى القالب الشعرى .

ثالثًا : يشير النص بوضوح إلى شيخ الطريقة الصوفية التى ينتمى إليها صناع الخزف فى مدينة إزنيق وهو أشرف زاد(١٣٨) من خلال تعبير رمزى يشير إلى الحب اللانهائى الذى يسلكه الصوفى ويغوص في بحره ، ذلك أنه من المعروف أن كثير من أهل الحرف فى الأناضول سواء فى العصر السلجوقى أو العثمانى كانوا يرتبطون بالطرق الصوفية .

رابعًا : يشير النص إلى تاريخ صناعة المشكاة فى شهر جمادى الأولى سنة ٩٥٦هـ/ ١٥٤٩م ومكان الصناعة مدينة ازنيق ، ولذا تعتبر هذه المشكاة هى التحفة الخزفية العثمانية الوحيدة المعروفة حتى الأن المسجل عليها اسم مدينة ازنيق .

خامساً : يشير النص إلى صانع التحفة وحرفته (نقاش) أى مزخرف أو خطاط أو رسام وإلى اسمه (مصلى أو مصلح) .

الأوانى والتحف الخزفية المعروفة خطأ بخزف رودس :

حدث نوع من الجدل بين مؤرخى الفن الإسلامى حول أصل هذا النوع

---

(١٣٨) يرى (الأستاذ ـميناج N. L. Ménage) أن أشرف زاد هو عبد الله الرومى شيخ الطريقة الصوفية المعروفة بالقادرية فى مدينة ازنيق (من المحتمل فى سنة ٨٧٤هـ/ ١٤٦٩ـ ١٤٧٠م) وأن ابنة السلطان بايزيد الثانى مكرم خاتون قد أمرت فى سنة (٩٢٣هـ/ ١٥١٧ـ ١٥١٨م) ببناء ضريح له بمدينة أزنيق (ربما كان يقع فى حى الخزافين بالمدينة) وأوقفت عليه بعض الأوقاف وأن هذا الضريح أصلح فى القرن (١٠هـ / ١٦م) وفى سنة ١٦٢٠ جدده طباق زاد (Tapak Zade) .
Rogers, (J. M.), The Wares of Sixteenth - Century Ottoman Turkey , Islamic Art & Design 1500 - 1700, London, PP. 93 , 94 .

من الأوانى والتحف الخزفية العثمانية ، ففى حين ينسبه البعض إلى جزيرة رودس ، يؤكد البعض الآخر أن هذا النوع من الخزف من صناعة مدينة ازنيق خلال فترة القرنين (العاشر والحادى عشر الهجرى / ١٦ ـ ١٧م) وأنه لا صحة البتة للخرافة القائلة بأن بعض صناع الخزف الإيرانيين قد تحطمت بهم سفينتهم فى القرن الرابع عشر الميلادى أمام ميناء لندوس بجزيرة رودس . وأنهم استوطنوا هذه الجزيرة وانتجوا فيها هذا النوع من الخزف المعروف باسم « خزف رودس »[١٣٩] .

ويرجع السبب فى إطلاق اسم خزف رودس على هذا النوع من الأوانى والتحف الخزفية إلى المعلومات التى تضمنها كتالوج متحف كلونى (Cluny) بباريس حيث أشار إلى مجموعة كبيرة من خزف مدينة ازنيق يبلغ عددها خمسمائة قطعة على أنها من صناعة رودس[١٤٠] .

وحقيقة الأمر يلاحظ أنه قد حدث نوع من الخلط بين هذا النوع من الأوانى والتحف الخزفية الذى كان ينتج فى مدينة ازنيق خلال فترة القرنين العاشر والحادى عشر الهجرى / ١٦ ـ ١٧ م) وبين تلك الأوانى والتحف الخزفية التى صنعت فى بعض المدن الأخرى مثل أثينا ورودس وفلورنسا وباريس كتقليد متأخر لخزف مدينة ازنيق وذلك فى الفترة ما بين سنة (١٨٦١ـ ١٨٨٧م)[١٤١] .

ورغم المهارة الشديدة التى استخدمها الخزافون فى هذه المناطق فى تقليد

---

(١٣٩) مصطفى (محمد) د. خزف الأناضول ص ٢ ، وبشير مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ٩٣٢ حاشية رقم ١ إلى هذه الأوانى بقوله « وأغلب الظن أنها صنعت بأيدى خزافين عثمانيين من مدينة ازنيق هاجروا إلى جزيرة رودس واستقروا فى مدينة لندوس .

(١٤٠) لا تزال الكثير من المتاحف والكتب العلمية تستخدم هذه التسمية بحرية سواء فى قاعات العرض وفى صالات بيع هذا النوع من الخزف عند تجار العاديات Hobson (R. L) op. cit., p. 82 .

(141) Lane (A.) Later Islamic Pottery pp. 60 - 61 .

خزف مدينة ازنيق من حيث الأشكال والطينة والزخارف والألوان ، إلا أنه تظل هناك بعض الفروق التى لا تخفى عن عين الخبير المدقق المتفهم لأساسيات وقواعد وطبيعة أسلوب الفن العثمانى ، وتجعله قادراً على التفرقة بين أوانى خزف مدينة ازنيق الأصلية وبين هذه الأوانى المقلدة .

وبصفة عامة كانت أوانى هذا النوع من خزف مدينة ازنيق تصنع من طينة بيضاء غير نقية تمامًا ، ولذا فقد كانت تكسى بطبقة من البطانة الناصعة البياض ، حتى تكسب سطح الآنية بهجة ورنقا ، وتجعله صالحًا للرسم عليه ، وفوق هذه البطانة ترسم الوحدات الزخرفية بالألوان المختلفة(١٤٢) ، وبصفة خاصة اللون الأخضر المائل إلى الزرقة والذى حل محل اللون التركوازى الباهت واللون الأحمر الشمعى(١٤٣) بدرجاته المتعددة إلى جانب اللون الأزرق واللون الأسود الذى كان يستخدم عادة فى تحديد الرسوم وأحيانا فى عمل بعض الزخارف .

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى أن هذه الألوان قد أصابها التغير فى فترة النصف الثانى من القرن (١١هـ/ ١٧م) حيث أصبحت رديئة وغير جيدة ، فاللون الأحمر الشمعى ، اختفى وحل محله لون مائل إلى اللون البنى ، كما فقد اللونان الأزرق والأخضر كثير من بريقهما .

وتميزت أشكال الأوانى والتحف الخزفية التى تنتمى إلى هذا النوع من خزف مدينة ازنيق بالتنوع الواضح ، حيث تمكن الخزاف العثمانى من استحداث بعض الأشكال الجديدة من الأوانى الخزفية التى تختلف عن أشكال الخزف البيزنطى أو الإيرانى أو أوانى البورسلين الصينى والأوانى الإيطالية ، وهى تعتبر بلا شك إضافة جديدة من قبل هذا الخزاف ، إذ يتضح فى أغلب هذه الإشكال التوازن والإيقاع والتنغيم والإنسجام بين أشكال القواعد والأبدان والرقاب والمقابض(١٤٤) .

---

(142) Hobson (R. L), op. cit., p. 82 .

(١٤٣) راجع حاشية رقم ٦٥ .

(١٤٤) خليفة (ربيع حامد) د. أثر الفن والعمارة العثمانية على مصر والبلاد العربية ، دراسات فى الأدب والتاريخ التركى المصرى ـ دار الفكر العربى ـ القاهرة ١٩٨٩ .

ومن أهم أشكال هذه الأوانى والتحف الخزفية ، الأطباق المسطحة ذات الحافة المتسعة والتى قد تكون متماوجة فى بعض الأحيان ، والأطباق البسيطة العمق ذات الحافة الضيقة ، والأطباق التى لها تجويف مفرطح وذات حافة عريضة ، والسلطانيات العميقة ذات القواعد المرتفعة ، والسلطانيات ذات الأغطية الهرمية الشكل ، والقدور ، والأباريق ، والدوارق الأسطوانية الشكل ، والأكواب، والزهريات والقنينات الكمثرية الشكل ، ومن الأشكال المستحدثة الأوانى ذات الثقوب الخاصة بالزهور ، وأوانى أخرى مستديرة لها قاعدة مرتفعة وبأعلاها ثقبان ، وهى نوع من الأوانى كان يعلق للزينة فى المساجد ، إلى جانب المشكاوات الخزفية .

وامتازت أوانى هذا النوع من خزف مدينة أزنيق بتنوع زخارفها ورسومها بشكل واضح ومثير وهو الأمر الذى يكشف عن قدرة الفنان العثمانى على الابتكار والتنوع مع الاحتفاظ فى نفس الوقت بالطابع العام والوحدة الفنية للطراز الزخرفى .

ويمكن تقسيم هذه الزخارف والرسوم على النحو التالى :ـ

أولاً : الزخارف النباتية الواقعية :

اعتمد الفنان العثمانى على هذا النمط من الزخرفة بصورة أساسية فى زخرفة هذا النوع من الخزف ، حيث شكلت هذه الزخارف نسبة ما يقرب من ٧٥٪ من جملة العناصر المستخدمة بصفة عامة .

وتتألف هذه الزخارف عادة من رسوم الأفرع والأوراق النباتية والبراعم والأزهار وبصفة خاصة زهرة القرنفل وزهرة شقائق النعمان (اللاله) وزهرة الرمان إلى جانب رسوم الأشجار وخاصة شجرة السرو ، والثمار مثل الكمثرى والرمان والخوخ والتفاح ، وكان الفنان يمزج بين هذه العناصر النباتية بمهارة فائقة ، وعلى الرغم من الروح الزخرفية التى سادت معظم التصميمات والتكوينات إلا أننا نجده فى كثير فى الأحيان يرسم هذه العناصر النباتية وكأن الحياة تدب فيها .

ومن أمثلة هذا النمط من الزخرفة . طبق من الخزف[١٤٥] (لوحة رقم٣١أ) يرجع إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ / ١٦م) تزدان حافته بأشكال القواقع ، فى حين يزدان قاعة بباقة من الأوراق وأزهار القرنفل وعمامة السلطان وشقائق النعمان (اللاله) ، يتوسطهما ورقة نباتية كبيرة مركبة ، ويلاحظ أن الفنان قد عمد إلى ثنى أطراف سيقان بعض هذه الأزهار لتظهر وكأنها فى باقة ضغطت بقوة إلى داخل قاع الإناء فانكسرت هذه السيقان لطولها ، واستخدم الفنان فى تنفيذ هذه الزخارف اللون الأخضر المائل إلى الزرقة واللون الأزرق واللون الأحمر الشمعى ، وذلك على أرضية بيضاء ناصعة .

ثانياً : الزخارف المحورة (التجريدية) :ـ

وتتألف بصفة أساسية من زخرفة الرومى والهاطاى ، وأغلب وحدات هذه الزخرفة يستخدم فى الغالب مع العناصر الزخرفية الأخرى ، أى أن هذا الطراز الزخرفى كان طرازاً مشتركاً مع باقى طرز الفن العثمانى ، وإن وصلتنا بعض الأوانى التى اعتمد الفنان فى زخرفتها اعتماداً أساسياً على وحدات من زخرفة الرومى ، ومن أمثلتها طبق من الخزف يرجع إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ/ ١٦م)[١٤٦] (لوحة رقم ٣٢) تزدان حافته بأشكال القواقع يتخللها زخرفة هندسية تشبه حرف S فى حين يزدان قاع الطبق بوحدات من زخرفة الرومى باللون الأبيض مع لمسات من اللون الأزرق والأخضر ، على أرضية من اللون الأحمر الشمعى ، ويدور حول هذه المنطقة إطار يزدان بأشكال شرفات بهيئة الورقة الثلاثة المدببة القمة باللون الأزرق والأبيض على أرضية خضراء اللون .

ويندرج ضمن هذا النوع من الزخارف المجردة العنصر الزخرفى الذى يطلق

---

(١٤٥) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٦١ ، ويزدان بنفس هذا الأسلوب الزخرفى مجموعة أخرى من الأطباق بمتحف الفن الإسلامى أرقام سجل ٤٢٦٨ (لوحة رقم ٣١ ب) ، و ١٥٨٥٤ (لوحة رقم ٣١جـ) .

(١٤٦) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة . رقم سجل ١٥٨٥٥

عليه اسم عنصر البرق والكور أو السحب والأقمار[١٤٧]، وقد أقبل الفنان العثمانى على استخدام هذا العنصر فى زخرفة أوانى هذا النوع من خزف مدينة ازنيق ومن أمثلة ذلك قنينة ذات بدن كمثرى يرجع تاريخها إلى فترة النصف الأول من القرن (١١هـ/ ١٧م)[١٤٨] (لوحة رقم ٣٣) .

ويلاحظ أن بدن ورقبة هذه القنينة تزدان بهذا العنصر الزخرفى الذى رسمه الفنان فى تكوين دائرى حول وريدة صغيرة فى المنتصف وذلك باللون الأحمر المرجانى والأسود على أرضية بيضاء .

ثالثا :ـ زخرفة قشور السمك والقواقع البحرية :

تعتبر زخرفة قشور السمك من العناصر الزخرفية التى استخدمها الفنان العثمانى باقتدار فى زخرفة الأوانى والتحف الخزفية التى تنسب خطأ إلى رودس، حيث نجدها فى كثير من الأحيان تغشى أسطح الأوانى والتحف بأكملها فى حين يتخللها وحدات من زخرفة الرومى أو الأوراق النباتية والأزهار ، ومن أمثلة ذلك إبريق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ/ ١٦م)[١٤٩] يغشى بدنه بالكامل زخرفة قشور السمك يتخللها رسوم نباتية (لوحة رقم ٣٤أ) . أما أشكال القواقع البحرية فقد كانت ترسم عادة بهيئة خطوط حلزونية ملتوية وتستخدم فى الغالب فى زخرفة حواف الأطباق .

رابعاً : الزخارف الهندسية :

وهى عادة لا تشكل طرازاً قائماً بذاته بين طرز زخارف أوانى وتحف خزف مدينة ازنيق ، وإنما تشترك فى الغالب مع الطرز الأخرى ، ويستخدم هذا النوع

---

(١٤٧) راجع حاشية رقم ٦٩ .

(١٤٨) مجموعة المتحف البريطانى بلندن رقم سجل 30466 - 12 - 78

(١٤٩) السالم (حصة الصباح) كنوز الفن الإسلامى جنيف ١٩٨٥ لوحة رقم ٢٤٥ ، ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بقنينة من الخزف العثمانى يغشى بدنها زخرفة قشور السمك . (لوحة رقم ٣٤ب) .

من الزخرفة بصفـة أساسيـة فـى تزيين الأشرطـة الضيقـة أو الإطـارات التى تزخرف حواف الأطباق أو فوهات وقواعد الأوانى ، أو تلك التى تحدد المناطق الزخرفية .

وتنحصر هذه الزخارف فى عنصر الأشرطة المضفورة (زخرفة الجدائل)(١٥٠) وعنصر الأشرطة الزجزاجية(١٥١) وعنصر الخطوط المنحنية من أعلى وأسفل بهيئة تشبه حرف S (١٥٢).

خامساً : رسوم الكائنات الحية (الواقعية ـ الخرافية ـ الفلكية):

تعتبر رسوم الكائنات الحية من أبرز السمات التى تميز بها هذا النوع من خزف مدينة أزنيق عن غيره من الأنواع الأخرى التى كانت تنتجها هذه المدينة.

واشتملت هذه الرسوم على أنواع مختلفة من رسوم الكائنات الحية الواقعيه والخرافية ، ويلاحظ أن رسوم الحيوانات بصفة عامة بدأت فى الظهور على هذا الخزف منذ عام ١٥٣٠ واستمر ظهورها حتى نهاية القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م)(١٥٣) ومن هذه الرسوم رسوم حيوانات الصيد كالغزلان والوعول والأيائل والجياد والأرانب والكلاب والثيران والسباع والنمور ، إلى جانب رسوم القردة .

وكانت هذه الحيوانات ترسم إما بمفردها (لوحة رقم ٣٥) أو وهى تعدو أو تقفز خلف بعضها (لوحة رقم ٣٦ أ ، ب) أو هى تنقض على فرائسها ، مثل رسم الأسد الذى ينقض على ثور ليفترسه (لوحة رقم ٣٧) ورسم الأسد الذى ينقض على غزال ، ورسم القط البرى الذى ينقض على ثعبان وقدأمسك به بين مخالبه ورسم الثعبان الذى يزحف على جذع شجرة لينقض على عصفور ، أو وهى فى عراك مثل رسم وعلين يتصارعان وقد تقابل رأسهما (لوحة رقم ٣٨) .

---

(١٥٠) لوحة رقم ٣٤ ، ٣٧ .

(١٥١) لوحة رقم ٣١ (جـ)

(١٥٢) لوحة رقم ٣١ (ب) ، ٣٢ .

(153) Lane (A.), Later Islamic Pottery , p. 58 .

وإلى جانب رسوم الحيوانات الواقعية تضمنت هذه الرسوم بعض أشكال الكائنات الخرافية مثل أبى الهول (لوحة رقم ٣٩) والكائن الخرافى الذى يتخذ شكل طائر وله وجه آدمى (السرينة أو عروسة البحر) والسيمرغ (العنقاء)[١٥٤] .

كما انفردت بعض أوانى هذا النوع من خزف مدينة ازنيق باشتمالها على رسوم فلكية تمثل بعض البروج ، ومن أمثلتها طبق من الخزف[١٥٥] يزدان قاعه برسم يمثل برج الأسد مقترنًا بكوكب الشمس[١٥٦] ، وذلك على اعتبار أن الأسد هو منزل الشمس[١٥٧] ، ويظهر الأسد فى وضع جانبى فيما عدا الرأس التى مثلت فى وضعة ثلاثية الأرباع ، ويعلو ظهره قرص الشمس بهيئة وجه

---

(١٥٤) سبق ظهور رسوم مثل هذه الكائنات الخرافية على البلاطات الخزفية السلجوقية فى الأناضول ، راجع ص ٢١ .

(١٥٥) Zick - Nissen (J.) Keramik , Abb. 2/43 .

(١٥٦) يرجع استخدام هذا الرسم إلى عهد دولة سلاجقة الروم ، إذ كان لزوجة غياث الدين كيخسرو الثانى (٦٣٤هـ ـ ٦٤٤هـ/ ١٢٣٦ـ ١٢٤٦م) الجورجية الأصل الأميرة رسودانا (Russudana) والتى عرفها السلاجقة باسم (كورجى خاتون) تأثير كبير وسيطرة عظيمة على زوجها ، فقد كان يحبها كثيراً ، ورغب فى أن يضع صورتها إلى جانب صورته على أحد جوانب عملته ، وعندما اضطرته المعارضة الشعبية للتخلى عن هذه الفكرة، نفذ رغبته هذه بصورة غير مباشرة وذلك بختم أحد أوجه العملة بصورة الشمس وهو فى برج الأسد واختار هذا الشعار ليدل به على شخصية زوجته المؤثرة كالشمس ، بينما اختار صورة الأسد رمزاً لشخصيته هو . راجع فى ذلك (خليفة) ربيع حامد د. تأثيرات مملوكية عثمانية من مجال صناعة التحف المعدنية ، دراسات آثارية إسلامية المجلد الرابع ١٩٩١ ص ٥٩ ، ومن المحتمل أن يكون هذا الرسم قد عرف عند السلاجقة العظام .

(١٥٧) كانت الغلبة لظهور برج الأسد مقترنا بكوكب الشمس فى صور المخطوطات من غير كتاب الصوفى مثل نسخة من كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى (٨٤٤هـ/ ١٤٤٠م) وأمثلة كثيرة من التحف التطبيقية والمسكوكات . راجع فى ذلك . إبراهيم (إيهاب أحمد) دراسة أثرية فنية لتصاوير كتاب ترجمة صور الكواكب للصوفى ، بدار الكتب المصرية سجل رقم ٩ ـ م ميقات فارسى . رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة القاهرة ص ١١٢ ، ١١٣ .

آدمى تحيط به دائرة مشعة (لوحة رقم ٤٠) وطبق آخر[١٥٨] يزدان قاعه برسم يمثل برج الرامى (القوس) ويشتمل هذا الرسم على كائن خرافى يتكون من جسم حصان يخرج من منطقة رقبته جذع إنسان ممسك بقوس فى يد ويشد وتر القوس باليد الأخرى ، أما بقية الجسم فقد مثل بهيئة جسم تنين ينعقد ذيله فى شكل دائرة فينتهى بما يشبه رأس السهم أو الحربة (لوحة رقم ٤١) .

وإلى جانب رسوم الحيوانات والكائنات الخرافية السابق الإشارة إليها ، فقد استخدم خزافوا مدينة أزنيق رسوم الطيور فى زخرفة هذا النوع من الخزف ، وأغلبها يتمثل فى رسم طائر الطاووس أو الببغاء أو بعض الطيور المائية ، والبط والعصافير[١٥٩] .

وكانت هذه الرسوم تمثل إما بطريقة صريحة ، ومن أمثلة ذلك طبق من الخزف يرجع إلى فترة النصف الأول من القرن (١١هـ/ ١٧ م) يزدان قاعه برسم ببغاء[١٦٠] (لوحة رقم ٤٢) أو بطريقة تخفيها عن عين الناظر ، ومن أمثلة ذلك طبق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة النصف الأول من القرن (١١هـ ١٧م) يزدان قاعة برسم طاووس يجثم وسط باقة من رسوم الأزهار التى تبدو سيقان بعضها وقد انكسرت لطولها[١٦١] (لوحة رقم ٤٣) .

أما الرسوم الآدمية فلم تظهر على خزف مدينة أزنيق بكثرة إلا منذ عام ١٦٤٠م ، وإن وصلتنا بعض الأمثلة التى يمكن تأريخها بفترة نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦م)[١٦٢] .

وأغلب هذه الرسوم يتمثل إما فى رسوم فتيات مثلن بملابسهن التركية

---

(١٥٨) Zick - Nissen (J) Beobachtungen Zur Lokalisierung Datierung und Historie Osmanischer Feinkeramik Des 17. Jahrhunderts. Abb. 2 (d).

(١٥٩) خليفة (ربيع حامد) د. البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية ص ١٣٧ .

(١٦٠) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم سجل ١٥٨٥٣ .

(١٦١) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٢٦٣٥٨ .

(162) Lane (A.) Later Islamic Pottery P. 58 .

التى تتكون من الصديرى والقفطان والطاقية أو غطاء رأس مرتفع تزينه باقات صغيرة من الورود والأزهار ، وقد أمسكن فى أيديهن بأزهار شقائق النعمان والقرنفل ، أو فى رسوم فتيان بهيئة تشبه رسوم الأشخاص فى مدرسة التصوير الصفوية الثانية ، وذلك من حيث السحنة والزى وخاصة تلك العمامة الكبيرة التى تغطى الرأس ، ومن أمثلة ذلك طبق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة القرن (١١هـ/ ١٧م) يزدان قاعه برسم لشاب يرتدى قفطاناً قصير الأردان مشقوق الطرف يصل إلى ما تحت الركبة بقليل ، ويتمنطق بشال ، ويلبس فى قدمه حذاء برقبة طويلة ، ويضع على رأسه عمامة كبيرة ، وقد أمسك فى يده اليمنى بكتاب مفتوح . (لوحة رقم ٤٤) .

وتزدان مجموعة أخرى من الأطباق الخزفية من صناعة مدينة أزنيق بمناظر تصويرية تمثل موضوعات مختلفة ، ومن أمثلتها طبق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة نهاية القرن (١٠هـ/ ١٦م) يزدان بمنظر تصويرى يتمثل فى رسم فتى يقدم لفتاه تقف بجانبه باقة من زهور شقائق النعمان (اللاله)[١٦٣] .

وطبق آخر من الخزف مؤرخ فى ٨ مايو سنة ١٦٦٩ يزدان برسم لاثنين من الجنود الألبان بملابسهما الوطنية ، وقد حمل أحدهما بندقية على كتفه وتمنطق بسيف[١٦٤] .

رسوم السفن الشراعية والقوارب :

تعتبر رسوم السفن الشراعية والقوارب من الموضوعات المألوفة فى زخارف الخزف العثمانى الذى أنتجته مدينة ازنيق فى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ/ ١٦م) والنصف الأول من القرن (١١هـ/ ١٧م) .

فقد أقبل صناع الخزف فى هذه المدينة على تزيين بعض الأطباق الكبيرة والأباريق برسوم السفن الشراعية الكبيرة أو الصغيرة ، والتى كانت ترسم وهى

---

(163) Lane (A.) Later Islamic Pottery Pl. 43 A .

(164) Zick - Nissen(J) Keramik Abb. 2 / 49 .

تسير ناشرة أشرعتها المثلثة أو المربعة وسط الأمواج ، أو وهى تسير فى مجموعات وسط أشكال اصطلاحية ترمز للصخور ، فبدت وكأنها تسير حول الجزر فى البحر(١٦٥) (لوحة رقم ٤٥) .

ومن أمثلة هذه الرسوم طبق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة النصف الأول من القرن (١١هـ/ ١٧م)(١٦٦) يزدان قاعة برسم سفينة شراعية كبيرة تشغل قاع الإناء بالكامل تسير ناشرة أشرعتها المربعة أعلى صواريها الثلاثة وهى من النوع الذى يطلق عليه اسم (الغليون ـ Galleon) . (لوحة رقم ٤٦) .

الزخارف الكتابية :

يلاحظ على الزخارف الكتابية التى استخدمت فى تزيين هذا النوع من خزف مدينة ازنيق وبصفة خاصة المشكاوات الخزفية أنها تقوم عادة على نصوص مكتوبة بخط الثلث ، تتضمن بعض العبارات الدينية مثل الشهادتين وتقرأ على رقبة مشكاة خزفية(١٦٧) مصدرها جامع صوقللو محمد باشا (٩٧٩هـ/ ١٥٧١م) أو بعض الآيات القرآنية مثل آيه « الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح »(١٦٨) وتقرأ على رقبة مشكاة خزفية(١٦٩) مصدرها جامع السليمانية (٩٦٥هـ/ ١٥٥٧م) ، وآية « أن المساجد لله فلا تدعو مع الله أحدا »(١٧٠) وتقرأ على بدن مشكاة خزفية محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة(١٧١)، وآية « إن الصلاة تنهى عن

---

(١٦٥) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٤٣٥٠.

(١٦٦) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٤٧٦٨ .

(١٦٧) محفوظة فى متحف الكشك الخزفى باستانبول رقم سجل . 16 / 41

Sözen (M.) op. cit., pl. 128A .

(١٦٨) سورة النور الآية رقم ٣٥ .

(١٦٩) محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت . Lane (A.), Later Islamic Pottery . pl. 39

(١٧٠) سورة الجن الآية رقم ٧٢ .

(١٧١) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم الوقف ٣٥٩ .

الفحشاء والمنكر ولذكر الله أكبر والله يعلم ما تصنعون ﴾[١٧٢] وتقرأ على بدن مشكاة محفوظة بمتحف الجزيرة[١٧٣] .

وانفردت بعض أوانى هذا النوع من الخزف باشتمالها على نصوص كتابية باللغة التركية تضمنت إما بعض الحكم والأمثال التركية ، ومن أمثلتها إبريق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ/ ١٦م)[١٧٤] أو بعض الأشعار الصوفية لمشاهير الشعراء الأتراك ومن أمثلتها إبريق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ/ ١٦م)تزدان رقبته بالقرب من الفوهة بأبيات من الشعر الصوفى للشاعر روانى تتغنى بالربيع وأزهار شقائق النعمان وكأس الخمر[١٧٥] ، وسلطانية من الخزف يرجع تاريخها إلى فترة النصف الأول من القرن (١١هـ/ ١٧م)[١٧٦] تزدان بمناطق تأخذ شكل شبه المنحرف كتب فيها أبيات من الشعر للشاعر روانى والشاعر خيالى تنتمى إلى أشعار الدراويش الصوفية عن الربيع .

كما وصلتنا مجموعة من الأطباق الخزفية من إنتاج مدينة أزنيق خلال فترة النصف الثانى من القرن (١١هـ/ ١٧م) ، تميزت بوجود كتابات باللغة اليونانية داخل أشرطة تدور حول الحواف المتسعة لهذه الأطباق .

ويستلفت النظر فى هذه الكتابات اليونانية اشتمالها على عبارات دينية مسيحية ورسوم صلبان إلى جانب تواريخ الصنع والتى تقع فى الفترة ما بين سنتى ١٦٦٤و ١٦٦٩م فى حين اشتمل طبق واحد منها على تاريخ ١٦٤٠م. ويبدو واضحًا أن هذه المجموعة من الأطباق صنعت بغرض الإهداء لإحدى الكنائس أو الأديرة ببلاد اليونان ، حيث كانت توضع على الجدران الخارجية

---

(١٧٢) سورة العنكبوت الآية رقم ٤٥ .

(١٧٣) محفوظة بمتحف الجزيرة رقم سجل ٤١٩ .

(174) Zick - Nissen (J.), Keramik Abb. 2128 .

(175) Ibid., Abb. 2127 .

(176) Ibid., Abb. 2129 .

فى كنائس الأديرة وذلك بغرض الزينة ، تماماً كما كان الحال بالنسبة للتحف الخزفية المصنوعة من الخزف والتى تعرف باسم « بيض الشرق » والثابت أن هذه المجموعة الفريدة من الأطباق من صناعة مدينة ازنيق وهى من النوع المعروف خطأ باسم رودس ، وأنها صنعت خصيصًا للجزر اليونانية حيث كان الخزف العثمانى المتعدد الألوان يلقى تقديراً وطلباً كبيراً تماماً مثل المنسوجات العثمانية المطرزة ، وكانت هذه الأوانى من المقتنيات التى يفتخر سكان هذه الجزر بوجودها فى منازلهم[١٧٧] .

ويشير (لين ـ Lane) إلى أنه لا تزال هناك بلاطات خزفية من إنتاج مدينة ازنيق تزدان بكتابات يونانية وتحمل تاريخ ١٦٧٨ فى الكنيسة الكاثوليكية بدير لافرا الكبير بجبل اثيوس ، وتشير هذه الكتابات إلى أن هذه البلاطات قدمت إلى هذا الدير كهدية من قبل البطريرك ديونسيس بطريرك القسطنطينية الذى قضى أيامه الأخيرة فى هذه المدينة[١٧٨] ومن أمثلة هذه الأطباق ، طبق مؤرخ فى ٢٥مايو ١٦٦٦[١٧٩] ، كتب على حافته باللغة اليونانية ما نصه «يارب يارب اذكرنا ولا تنسانا » ويزدان قاع هذا الطبق برسم مبنى يشبه أبراج الكنائس مقام على شاطئ يصعد إليه بواسطة درج ثلاثى ، ويتكون من طابقين، يغطى العلوى منهما سقف جمالونى يتوجه أشكال صلبان[١٨٠] .

وطبق آخر مؤرخ فى ٢٥ مايو ١٦٦٦[١٨١] (لوحة رقم ٤٧) كتب على حافته باللغة اليونانية ما نصه «شمس العدالة ، وجودنا وكياننا فى المسيح» ويزدان قاع هذا الطبق برسم أسد يزئر تحيط به رسوم الأزهار والأفرع النباتية .

ولعل هذه المجموعة من الأطباق تفسر لنا بوضوح ما حدث بالنسبة لمصانع

---

(177) Chatzidakis (M.), Benaki Museum. Athens 1989 p. 15 .

(178) Lane (A.), Later Islamic Pottery . P. 60 .

(١٧٩) محفوظ بالمتحف البريطانى تحت رقم سجل Hobson

(١٨٠) يذكر لين (Lane) أن هذه العمائر تشبه الهيكل أو المعابد الصينية والهندية واليابانية المتعددة الطوابق . Ibid., p. 60 .

(١٨١) محفوظ بمتحف بناكى بأثينا تحت رقم سجل . Chatzidakis (M.), op.. cit pl. 34

الخزف بمدينة ازنيق فى فترة النصف الثانى من القرن (١١هـ/ ١٧م) (١٨٢) حينما أصبحت ضحية للمشاكل الاقتصادية والسياسية المتمثلة فى انهيار السلطة المركزية العثمانية وانشغال الأتراك العثمانيين بالإبقاء على إمبراطوريتهم بدلاً من تبنى سياسة التوسع ، مما أدى بطبيعة الحال إلى قلة النشاط فى مجال البناء وإقامة المنشآت ، وفقدان هذه الصناعة للرعاية الرسمية ، ولذا فقد تطلعت البقية المتبقية من الخزافين إلى مصادر أخرى للعيش فعملوا على تطوير الإنتاج الخاص بالتصدير لتلبية رغبات واحتياجات العملاء الأجانب فى الأسواق اليونانية القريبة فاتجهوا إلى إنتاج أنواع من الخزف تلائم السوق الغربية .

ولهذه الأطباق أيضًا أهمية خاصة ، حيث إن مستوى صناعتها وزخارفها وألوانها وخاصة اللون الأحمر الشمعى ، تجعلنا نقف لنراجع أنفسنا فى مسألة تعميم النظرية القائلة بأن خزف مدينة ازنيق الذى يرجع إلى منتصف القرن (١١هـ/ ١٧م) كان رديئًا من حيث الرسوم والألوان(١٨٣) .

مدينة كوتاهية (Kutahya)

تقع هذه المدينة على مسافة ٧٥ ميل جنوبى مدينة إزنيق(١٨٤) ، وهى تعتبر من أهم مراكز صناعة الخزف العثمانى فى القرن (١٢هـ/ ١٨م) .

وقد قامت صناعة الخزف فى مدينة كوتاهيه أساسًا على يد الأرمن ، ذلك أنه من المعروف أن كثيراً من الأرمن قد نزحوا من أرمنيا إلى مدن آسيا الصغرى

---

(١٨٢) يذكر الرحالة التركى أوليا چلبى أنه كان يوجد فى مدينة ازنيق سنة ١٦٤٨ تسعة مصانع لصناعة الخزف ، بعد أن كانت تبلغ الثلثمائة فى عهد السلطان أحمد الأول الذى حكم من ١٦٠٣ـ ١٦١٧ ، ثم نرى چلبى زاده مؤرخ البلاط (١٧٢٢ـ ١٧٢٨م) يندب هذا الاضمحلال بقوله « ان الفاقة والحروب لم تسمح حتى للأغنياء بتزيين جدران بيوتهم ببلاطات الخزف ، مما أدى إلى فناء هذه الصناعة بازنيق ، مصطفى (محمد) ، خزف الأناضول ص ٩ .

(183) Carswell (J) op. cit., p. 87 .

(184) Lane (A.) Later Islamic Pottery p. 63 .

آبان حروب القرون الوسطى عندما اكتسحت بلاد أرمنيا غارات عارمة على أيدى السلاجقة الأتراك ، كما اسفرت المنازعات بين الفرس والأتراك العثمانيين من جهة وبين الروس من جهة أخرى عن هجرة مزيد من الأرمن إلى الأناضول، حيث استقر معظمهم فى غربى البلاد فى أماكن متعددة ، وكونوا جاليات كبيرة متماسكة ، وكانت مدينة كوتاهيه من أهم المدن التى تمركزوا بها[١٨٥]

ويبدو أن بداية إنتاج هذه المدينة للخزف فى العصر العثمانى إنما تعود إلى ما قبل فترة القرن (١٢هـ/ ١٨م) حيث كان يوجد بها فى القرن (١١هـ/ ١٧م) بعض مصانع للخزف ، وهى مصانع أهلية يملك الأرمن معظمها ، اشتهرت بإنتاج الأوانى المنزلية وخاصة فناجين القهوة ، وبذلك أصبحت عبارة فنجان كوتاهية) تطلق على كل خزف كوتاهية .

وأول إشارة يفهم منها وجود صناعة للخزف بهذه المدينة فى مطلع القرن (١١هـ/ ١٧م) جاءت فى المرسوم المؤرخ سنة ١٠١٦هـ/ ١٦٠٧م) [١٨٦] والصادر من السلطان أحمد الأول إلى قاضى مدينة كوتاهية ونصه :-

« ليكن معلوما إلى قاضى كوتاهية بأن رئيس المهندسين الخصوصيين محمد الجدير بالنبل والشهرة قد بعث برسالة إلى بلاطنا المبارك يذكر فيها أن الأملاح البيضاء (بوراكى) الموجودة فى قره حصار لابد من استخدامها فى البلاطات التى يتم صنعها الآن فى مدينة ازنيق خصيصًا للقصر والحديقة والضريح السلطانى ، كما أنه طلب كما هو معهود أن نكتب له أمرًا سلطانيًا بشراء هذه الأملاح وتسليمها إلى رئيس الصناع فى كوتاهيه بالسعر الحالى وأن يتم الدفع بالأقجة لذلك فقد أصدرنا الأمر بأنه لدى وصول مبعوثنا يتعين عليكم إتمام عملية الشراء وفقًا لما هو متبع وبالسعر الجارى ، ولا يسمح لأى

---

(١٨٥) ماهر (سعاد) د. المرجع السابق ص ٤١

(١٨٦) خليفة (ربيع حامد) د. البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة . العثمانية ص ١١٧

Öz (T.), op. cit., p. 24

شخص بإبداء الاعتذار أو الإحجام ، وكذلك لا يسمح لأى شخص بتحمل أى أعباء مادية تحت دعوى هذا الأمر ، لذا وجب التنبيه ضد مخالفة ذلك ، أو القيام بأى تصرف لا يتفق وما هو متبع » .

ويصف الرحالة التركى أوليا جلبى مدينة كوتاهية عند زيارته لها فى عام ١٦٧٠م فيقول « أن مدينة كوتاهية تتكون من أربعة وثلاثين حيا ، منها حى خاص بالكفرة صناع الصينى (يقصد بذلك الأرمن) الذين كانوا ينتجون أنواعًا متعددة من الأطباق والسلاطين والأباريق والكؤوس والفناجين ثم يعلق على ذلك بقوله « ان أطباق خزف إزنيق كانت أفضل »[١٨٧].

وفى عام ١٧٠٠م كان إنتاج مدينة كوتاهية من فناجين القهوة من السلع التى تخضع للضرائب فى منطقة توقات[١٨٩] ، ومن المحتمل أن كوتاهية كانت ترسل أيضًا إلى السلطان مقداراً معيناً من الخزف كجزء من الضريبة المقررة عليها[١٩٠]، ومنذ مطلع القرن (١٢هـ/ ١٨م) أصبحت لأوانى مدينة كوتاهيه شهرتها خارج البلاد ، حيث نجد التاجر الفرنسى (بول لوكاس ـ Paul Lucas) فى عام ١٧١٥م يقوم بإرسال شحنة من أوانى مدينة كوتاهية من استانبول إلى فرنسا تتضمن عدداً من فناجين القهوة وأطباقها وسكرياتها وقنينات تستخدم فى سقى الأزهار وملاحتين وكلها مصنوعة من البورسلين الكوتاهى[١٩١] .

أما فيما يتعلق بالمصنوعات الخزفية التى وصلتنا من إنتاج مدينة كوتاهيه فليس بين أيدينا قطع خزفية يمكن نسبتها إلى فترة القرن (١١هـ/ ١٧م) باستثناء بعض الأباريق السميكة ذات الشكل البرميلى ، فى الوقت الذى تحتفظ به كثير من المتاحف بالعديد من مصنوعات كوتاهيه الخزفية التى يعود تاريخها

---

(187) Lane (A.) Later Islamic Pottery . p. 63 .

(189) Ibid. p. 63 .

(١٩٠) ماهر (سعاد) د. المرجع السابق ص ٤١ .

(191) Lane (a.) Later Islámic Pottery p. 63 .

إلى فترة القرن (١٢هـ/ ١٨م) .

وامتازت مصنوعات كوتاهية الخزفية بتنوع أشكالها ، إذ نجد من بينها آنية السكر (السكريات) والتى تتخذ أغطيتها شكل قبة ، والفناجين وأطباقها والكؤوس ، والأباريق ، وزمزميات الحجاج المبططة الشكل ، والقنانى ذات الرقاب الطويلة التى كانت تستخدم لحفظ ماء الورود والعطور ، والمباخر ذات الأغطية المثقوبة وغيرها

ورغم ما ألمح إليه كثير من الباحثين والدارسين من صعوبة تقسيم الأساليب الزخرفية لخزف مدينة كوتاهيه نتيجة لتعدد وتنوع هذه الزخارف وخاصة النباتية منها إلا أنه يصعب أيضًا أن نضع كل مصنوعات كوتاهيه الخزفية ضمن أسلوب زخرفى واحد أو طريقة صناعية معينة ، وإذا كان هناك إمكانية لتقسيم مصنوعات كوتاهيه الخزفية من الأوانى فإننا نرى أنه من الأفضل أن تقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية وفقاً لأساليبها الزخرفية والصناعية وذلك على النحو التالى :

أوانى القسم الأول :

ويضم مجموعة الأوانى التى استخدم فى زخرفتها العناصر النباتية البسيطة والمحورة إلى جانب العناصر الهندسية والرسوم التصويرية فى بعض الأحيان وذلك باللون الأخضر والأصفر والبنى والأحمر الطوبى والأزرق الفاتح واللون الفيروزى والأسود وهى مجموعة الألوان التى تميز القسم الأكبر من منتجات مدينة كوتاهيه الخزفية .

ومن أمثلتها آنية سكر لها غطاء على شكل قبة[١٩٢] (لوحة رقم ٤٨) تزدان بثلاثة أشرطة زخرفية شغل الأول منها بزخارف نباتية محورة ، والثانى برسوم أوراق نباتية محورة ، والثالث بزخارف هندسية تتمثل فى أشكال معينات متكررة تتبادل مع رسوم أزهار بسيطة ، فى حين ازدان الغطاء بشريطين زخرفيين

---

(١٩٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٨٨٧ .

من الزخرفة الزجزاجية وآخر بزخرفة تشبه السلسلة يحصران بينهما فرعًا نباتيًا محورًا ، ويزين قمة الغطاء أوراق نباتية مسننة بسيطة ووريدات محورة .

وآنية سكر بدون غطاء[193] (لوحة رقم ٤٩) تزدان بأشرطة رأسية منحنية تحصر بداخلها أفرعًا نباتية مزهرة متماوجة ، ويعلوها شريط يدور حول الحافة شغل بزخارف تتشابه وتلك التى تزين حافة آنية السكر السابقة وإبريق صغير[194] يزين بدنه المفصص أشجار سرور وأفرع نباتية مزهرة بالتبادل فى حين ازدانت رقبته من أسفل بزخارف هندسية تتمثل فى أشكال مثلثات متكررة ، ومن أعلى بشريط شغل بزخارف تتشابه وتلك التى تزين حواف آنية السكر السابقة الذكر . (لوحة رقم ٥٠).

ومن أهم أدوات القهوة الخزفية التى يمكن تصنيفها داخل هذا القسم مجموعة من الفناجين والأطباق ، ومن أمثلها فنجان بيشه [195] (لوحة رقم ٥١) يزدان سطحه الخارجى بأشكال أنصاف بخاريات متقابلة تشغلها زخارف تشبه زخرفة قشور السمك ، ويفصل بينها دوائر بداخلها وريدات .

وفنجان بيشه[196] (لوحة رقم ٥٢) يزدان سطحه الخارجى بمناطق هندسية مفصصة يتوجها أشكال مثلثات تحصر بداخلها رسوم أوراق وأزهار محورة وفنجان بيشه[197] (لوحة رقم ٥٣) يزدان سطحه الخارجى بمجموعات من رسوم الأزهار تحلق بينها الحشرات .

---

(١٩٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٦٤٧ .

(١٩٤) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٣٧٧٨ .

(١٩٥) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٧٧ والفنجان البيشه : فنجان صغير دقيق الصنع لا عروة له يستعمل لشرب القهوة . سليمان (أحمد السعيد) د. تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل . القاهرة ١٩٧٩ ص ٤٩ .

(١٩٦) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٧٦ .

(١٩٧) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٧٥ ، ويتميز هذا الفنجان عن الأمثلة السابقة ببدنه الأكثر استطالة والأكثر اتساعا عند الفوهة والتى ترتد إلى الخارج قليلاً مكونة شفة الفنجان .

ويلاحظ أن بعض الأوانى التى أنتجتها مدينة كوتاهيه قد استخدم فى عمل زخارفها أسلوب التشكيل بالقالب أو أسلوب الحز وذلك إلى جانب الرسم تحت الطلاء .

ومن أمثلتها فنجان بيشه[١٩٨] (لوحة رقم ٥٤) يزدان سطحه الخارجى بمناطق بيضاوية تشغلها زخارف محزوزة تتكون من خطوط متقاطعة حول زخرفة تشبه شجرة السرو فى حين شغلت المناطق المحصورة بين الأشكال البيضاوية وكذلك حافة الفنجان من الخارج والداخل بزخارف نباتية محورة بارزة قليلاً .

أما بالنسبة لأطباق فناجين القهوة فإنها عادة تكون مستديرة من حيث الشكل وحوافها ترتد إلى الداخل قليلا ، ولها قواعد منخفضة ، وفى بعض الأحيان تتميز بوجود بيت الفنجان فى مركزها .

ومن أمثلتها طبق من الخزف[١٩٩] (لوحة رقم ٥٥) يزدان سطحه الداخلى برسم سيدة ترتدى اليلك التركى وسروال من الحرير المقلم وتضع على رأسها غطاء رأس تزينه الأزهار ، وقد أمسكت فى يدها اليمنى بباقة من الأزهار، وعلى جانبيها فرع نباتى مزهر .

وطبق من الخزف بوسطه بيت الفنجان[٢٠٠] (لوحة رقم ٥٦) يزدان سطحه الداخلى بثلاث أوراق نباتية كبيرة مسننة الحواف بداخلها فرع نباتى مزهر تتبادل مع رسوم أفرع نباتية مزهرة ، فى حين تزدان حافته بزخارف هندسية ونباتية شاع استخدامها فى زخرفة حواف أوانى خزف مدينة كوتاهيه .

ومن أوانى هذا القسم أيضاً قنينة من الخزف ذات بدن كمثرى ورقبة طويلة

---

(١٩٨) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٤٣٤١ .

(١٩٩) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة . رقم سجل ٣٦٥٣ .

(٢٠٠) مجموعة متحف الفن الإسلامى . رقم سجل ٧٠٨١ ، ومن الجدير بالذكر أن متحف كلية الآثار بجامعة القاهرة يحتفظ بفنجان رقم سجل ١٤٩٤ يزدان بزخارف تشبه زخارف هذا الطبق إلى حد كبير مما يرجح أنه يخص هذا الطبق .

من معدن الفضة[٢٠١] (لوحة رقم ٥٧) تزدان بمناطق رأسية تحصر بداخلها أفرع نباتية مزهرة بأسلوب بسيط وصفوف متكررة من دوائر صغيرة تشبه الحبات بالتبادل .

وزمزمية ذات بدن مستدير مبطط[٢٠٢] (لوحة رقم ٥٨) تزدان فى الوسط برسم زهرة كبيرة تحيط بها أفرع نباتية مزهرة ، ويدور حول هذه الزخرفة إطار يتكون من أنصاف دوائر متكررة .

وينتمى لهذا القسم من خزف كوتاهيه مجموعة من التحف البيضية الشكل والتى تعرف باسم (بيضة الشرق) ، وهى تزدان فى الغالب بزخارف مكونة من رؤوس ملائكة وصلبان ، وبكل بيضة ثقبان من جانبيها لكى تعلق فى الكنائس (لوحة رقم ٥٩)[٢٠٣] ويشاهد على تحفة خزفية منها رسم نسر ذى رأسين يتوجهما تاج[٢٠٤] (لوحة رقم ٦٠) .

أوانى القسم الثانى :

تميزت أوانى هذه المجموعة من خزف مدينة كوتاهيه بعجينتها البيضاء النقية وزخارفها النباتية التى تميل إلى تقليد زخارف أوانى البورسلين الصينى ، وإن غلب عليها البساطة الشديدة ، واقتصار تنفيذ هذه الزخارف على اللون الأزرق والأبيض[٢٠٥] .

ومن أمثلتها قنينة من الخزف ذات بدن كمثرى مفصص ورقبة قصيرة[٢٠٦] (لوحة رقم ٦١) تزدان بوحدة زخرفية نباتية متكررة تتكون من فرع نباتى

---

(٢٠١) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٦٤٩ .

(٢٠٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٤٢٧٣ .

(٢٠٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

(٢٠٤) مجموعة متحف بناكى بأثينا Chatzidakis (M.), op. cit., pl 36 .

(٢٠٥) أنتجت مدينة كوتاهيه أيضاً مجموعة من البلاطات الخزفية تتميز بعجينتها البيضاء وزخارفها التى تحاكى زخارف أوانى البورسلين الصينى . راجع حاشية رقم ٩٤ .

(٢٠٦) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٦٦٧ .

تخرج منه زهرة كبيرة وأوراق نباتية مدببة الطرف .

وقنينة أخرى ذات بدن كمثرى ورقبة طويلة[٢٠٧] (لوحة رقم ٦٢) قسم بدنها إلى ست مناطق رأسية شغل كل منها بفرع نباتى مزهر ، فى حين يزين الجزء السفلى من الرقبة أنصاف دوائر متكررة .

ومن أوانى هذه المجموعة براد شاى له مقبض منحنى وبدن منتفخ وصنبور قصير ملتصق بالبدن[٢٠٨] (لوحة رقم ٦٣) يزدان بدنه بأشرطة رأسية باللون الأرجوانى الداكن تتبادل مع أشرطة أخرى تزدان برسوم نباتية محورة باللون الأزرق الكوبالتى على أرضية بيضاء .

أوانى القسم الثالث :

وتتميز زخارف وألوان أوانى هذه المجموعة بتقليدها لزخارف وألوان خزف مدينة ازنيق من النوع المعروف خطأ بخزف رودس ، وهو تقليد بسيط يفتقد إلى دقة الخطوط وجمال الألوان .

ومن أمثلتها قنينة ذات بدن مربع وقمة هرمية الشكل ورقبة قصيرة[٢٠٩] (لوحة رقم ٦٤) تزدان بباقات من الأزهار باللون الأزرق والتركواز واللون الأحمر على أرضية بيضاء ، فى حين ازدانت قمتها بزخارف هندسية تتمثل فى أشرطة من الزخرفة الزجزاجية والخطوط المائلة .

ومن أمثلتها أيضاً آنية زهور[٢١٠] ذات بدن مستدير ورقبة قصيرة ، وقاعدة مرتفعة (لوحة رقم ٦٥) تزدان بشكل بائكة معقودة ، تحصر بين أعمدتها أوانى زهور كمثرية الشكل ، ويعلو البائكة فرع نباتى مزهر فى حين ازدانت رقبة الإناء بأشكال شرافات تأخذ شكل الورقة النباتية ثلاثية الفصوص .

---

(٢٠٧) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٦٥٠ .

(٢٠٨) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٢٨٨ .

(٢٠٩) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٦٦٦ .

(٢١٠) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالاقهرة رقم سجل ١٥٨١٥ .

مدينة جناق قلعة (çanak Kale) :

تقع مدينة جناق قلعة فى غرب الأناضول على الضفة الأسيوية لمضيق الدردنيل[٢١١]، وتعود تسمية هذه المدينة بهذا الاسم إلى فترة متأخرة ، وأغلب الظن أنها عرفت بهذا الاسم فى بداية القرن ١٢هـ/ ١٨م) .

وقد عرف موقع هذه المدينة عند اليونان القدماء باسم (أبيدوس القديمة)، ثم عرف عند الأتراك باسم (اق د كنيز بوغازى) ومعناها البحر الأبيض ، وهو اسم يطلقه الترك على جهات شواطىء الروملى وشواطىء الأناضول المطلة على الدردنيل وبحر أيجه[٢١٢] .

وفى عهد السلطان محمد الثانى (٨٥٥ ـ ٨٨٦هـ/ ١٤٥١ـ ١٤٨١م) والذى أراد أن يسيطر سيطرة أكثر فعالية على الدردنيل فأقام تحصينات جديدة على ضفتى القناة[٢١٣] من بينها قلعة قريبة كل القرب من أبيدوس القديمة ، وقد عرفت هذه القلعة باسم قلعة سلطانية لأن ابنا لمحمد الثانى ، هو السلطان مصطفى ، اقترن اسمه بإنشائها حيث سميت القلعة « سلطانية »[٢١٤] .

ومنذ ذلك الوقت أصبحت تعرف باسم « قلعة سلطانية بوغازى » ، وقد قام الأتراك العثمانيون بعد ذلك بترميم هذه القلعة التى تقع على الضفة

(٢١١) يطلق اسم الدردنيل على القناة الضيقة التى تصل بحر مرمرة ببحر إيجة . طولها حوالى ٦٢كم (غاليبولى ـ جارداق إلى سد البحر ـ قوم قلعة) وعرضها يتراوح بين ٨كم و ١٢٥٠م (جناق قلعة إلى كليد البحر) انظر بارى : مادة جناق قلعة بوغازى . ترجمة خورشيد دائرة المعارف الإسلامية المجلد الثانى عشر ص ٣٤٦ .

(٢١٢) مادة اق دائرة المعارف الإسلامية المجلد الرابع ص ١٠٢ .

(٢١٣) ليس من شك فى أن لمضيقى الدردنيل والبوسفور أهمية عظمى للدولة العثمانية إذ يقع بين هذين المضيقين بحر مرمرة الذى يفصل بين تركيا الاسيوية وتركيا الأوروبية إن صح التعبير ، فإذا ما دخل أسطول أجنبى هذا البحر فقد هدد الدولة العثمانية تهديداً خطيراً وشقها شطرين ، وكان أول شىء قام به السلطان الفاتح قبل حصار القسطنطينية أن شيد قلعة بوغاز كسن « على الشط الأوربى من البسفور . انظر : الرشيدى (سالم) محمد الفاتح القاهرة ١٩٥٦ ص ١٤٣ .

(٢١٤) بارى ، المرجع السابق ص ٣٤٧ .

الأسيوية للدردنيل والقلعة المواجهة لها على الضفة الأوربية والتى كانت تعرف باسم قلعة كليد البحر » وذلك سنة ٩٥٨هـ/ ١٥٥١م) أثناء فترة حكم السلطان سليمان القانونى (٩٢٦ـ ٩٧٤هـ/ ١٥٢٠ـ ١٥٦٦م)(٢١٥) وقد ظلت هذه التسمية قائمة حتى مطلع القرن ١٢هـ/ ١٨م حينما غلب على المدينة اسم (چناق قلعة سى) وهجر الناس اسمها القديم ، ويبدو واضحًا ارتباط هذه التسمية بازدهار صناعة الخزف والفخار بهذه المدينة منذ ذلك الحين، ومما يجعلنا نرجح ذلك أن كلمة (چناق ـ Canak) تعنى فى التركية (سلطانية من الفخار)(٢١٦) وكانت هذه المدينة تابعة سنة ١٨٧٦م للولاية العثمانية « جزائر بحر سفيد » ثم الحقت بسنجق بيغا ، وهى الآن مركز ولاية چناق قلعة الحالية ، وقد استعادت فى السنوات الحديثة إلى حد كبير رخاءها(٢١٧) ، وقدر عدد سكانها سنة ١٩٤٠م بحوالى ٢٤٦٠٠ نسمة .

أما عن بداية شهرة مدينة چناق قلعة بصناعة الفخار والخزف فهى غير معروفة بصورة مؤكدة ، وإن أشارت (Gönül Öney) إلى احتمال وجود بعض مصانع للخزف بها كانت تعمل منذ وقت مبكر فى الفترة المعروفة باسم (فترة الإمارات التركمانية ـ Beylik) وهى تعتقد بأن هذه المصانع قد توقفت حينما أصبحت غير قادرة على منافسة خزف مدينة ازنيق وخاصة النوع المرسوم باللون الأبيض على أرضية زرقاء .

---

(٢١٥) بارى ، المرجع السابق ، ص ٣٤٨ .

(٢١٦) انظر James (W. R.), Turkish And English Lexicon . (Beirut - 1987) p. 731 .

ويذكرنا هذا الأمر المتمثل فى تسمية بعض المدن والقرى بأسماء ما اشتهرت به من صناعات قرية البلاّص بصعيد مصر وتقع على بعد ١٢كم من قوص ، وقد ذاعت شهرتها فى صناعة هذا النوع من المنتجات الفخارية حتى صار اسم « بلاص » يطلق عليها . انظر رمزى (محمد) القاموس الجغرافى . القسم الثانى ج٤ (القاهرة ـ ١٩٦٣) ص ١٧٤ .

(٢١٧) قاست هذه البلدة الأمرين من النيران التى شبت بها سنة ١٨٦٠م ، وسنة ١٨٦٥م ، كما عانت من زلزال أغسطس سنة ١٩١٢م ، ومن قذفها بالقنابل من البحر سنة ١٩١٥ خلال الحرب العالمية الأولى ، دائرة المعارف الإسلامية ص ٣٤٧ .

وتضيف قائلة بأننا لا نستطيع أن نصل إلى نتيجة محددة فى هذا الخصوص طالما أنه لم يتم عمل تنقيبات أثرية بالمدينة يمكن من خلالها الحصول على معلومات تتعلق بالأفران وتأريخ منتجات هذه المدينة من الفخار والخزف ، إذ أن معظم ما وصلنا منها لا يحمل تاريخ الصناعة أو أسماء للصناع(٢١٨).

والراجح أن بداية شهرة هذه المدينة بهذه الصناعة ترجع إلى فترة النصف الأول من القرن (١٢هـ/ ١٨م) (ربما كان ذلك فى حوالى سنة ١٧٤٠م)(٢١٩)، إذ أن أقدم إشارة تتعلق بخزف چناق قلعة توجد فى أعمال (Pococke) المؤرخة فى الفترة من (١٧٤٣ـ ١٧٤٥م) ، والتى وصف فيها هذه المدينة(٢٢٠) ، وقدر عدد سكانها بحوالى ١٢٠٠٠ نسمة ، وأشار إلى أن أهالى هذه الناحية يشتغلون بتجارة الحرير وصناعة الكاتانافا والخزف(٢٢١) .

ويشير (Moltke) فى رسائله التى كتبها عن الأحوال والأوضاع فى تركيا فى الفترة من (١٨٣٥ـ ١٨٣٩م) إلى هذه المدينة التى مر بها فى سنة ١٨٣٦م بقوله « تقع هذه المدينة فى الأراضى المنخفضة على الساحل الأسيوى فى مواجهة المنحدرات الصخرية الشاهقة على الساحل الأوربى ، وهى تتميز

---

(218) Öney , (G.) Türk Devri Çanak Kale Seramikleri , Ankara. 1971) p. 49 .

(٢١٩) راجع بحثنا خليفة (ربيع حامد) د. نشر ودراسة لقطع خزفية جديدة من مدينة چناق قلعة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ـ مجلة التاريخ والمستقبل م٣ العدد الثانى يونيو ١٩٩٣ .

(٢٢٠) مر بهذه البلدة الرحالة التركى المشهور أولياچلبى فى الفترة من ١٦٥٠ إلى ١٦٥١م ، حينما رحل مرة أخرى إلى الأناضول والبلقان ليرى الأماكن التى لم يكن قد شاهدها من قبل . انظر :ـ

Stanford . (J. S) History of the Ottoman Empire and Modern Turky (London - Newyork - Melbourne - 1977) p. 10, 15, 16 , 287 .

(221) Pococke, (R. A), A Description of the East and Some other Countries (London 1743 - 45 II.) p. 102 .

بحصـونهـا التى تقع أسـفل أشـجـار الدُلب وتحيط بهـا أشـجـار الفـاكـهـة والكروم[٢٢٢] . أمـا (Cuinet) الذى زار مـدينة چناق قلعة عند نهـاية القـرن (١٣هـ/ ١٩م) فقد قدر عدد سكانها بحوالى ١١,٦٢ ألف نسمة ، كما أنه ذكر أن الاهتمام بصناعة الخزف قد قل مقارنة بالقرن السابق (يقصد بذلك القرن (١٢هـ/ ١٨م) نتيجة لمنافسة الخزف الأوربى ، ورغم ذلك فقد أكد (Cuinet) على أن تجارة تصدير الخزف كانت لا تزال قائمة وملحوظة [٢٢٣] .

أما عن العوامل التى أدت إلى ازدهار صناعة الخزف والفخار بهذه المدينة فى فترة القرن ١٢هـ/ ١٨م على وجه التحديد فيأتى فى مقدمتها عامل هجرة بعض صناع الخزف إليها فى هذه الفترة ، فقد أدى تدهور مركز مدينة أزنيق فى صناعة الخزف عند نهاية القرن (١١هـ/ ١٧م) إلى نشأة كثير من المراكز الأخرى الصغيرة [٢٢٤] التى كانت تقوم بعمل خزف شعبى لسد الحاجات المحلية .

ومما يدل على انتقـال بعض صناع الخزف من أزنيق للعـمل بهـذه المدينة وجـود صلة بين بعض الموضـوعات والعناصر والتـصـمـيـمـات الزخـرفيـة التى استخدمت فى تزيين خزف چناق قلعة وتلك التى استخدمت من قبل فى رسوم خزف أزنيق ، وإن اختلف أسلوب التنفيذ ، ويبـرهن هذا الأمر على أن رسـوم

---

(222) Moltke , (H.), Briefe Über Zustönde und Begebenheiten in der Türkei aus den Jahren 1835bis 1939, Berlin 1841 . p. 51 .

(223) Cuinet , (v.), La Turquie d Asia Mineure, (Paris - 1894) III p. 744 .

(٢٢٤) من أهم هذه المراكز مدينة كوتاهيه ، ومدينة أستانبول التى أنشئ بها فى أواخر القرن ١١هـ/ ١٧م مصانع فى القرن الذهبى ، ومنطقة تكفور سراى التى أقيم بها فى عام ١٧٢٤م مصانع أخرى للخزف ، وفى نهاية القرن ١٩م أنشئ مصنع للخزف والبورسلين فى حديقة قصر يلدز راجع فى ذلك :

ماهر (سعاد) د. المرجع السابق ، ص ٤١ ـ ٤٤ . . Arsevan . (C. A), op. cit., pp. 167 - 168 .

خزف ازنيق ظلت حتى فترة متأخرة مصدر إلهام لكثير من الخزافين العثمانيين(٢٢٥) .

وهناك عامل آخر يتمثل فى انتقال بعض الصناع الأرمن إلى هذه المدينة فى هذه الفترة إذ تشير المصادر إلى أن قد دخل فى عداد سكان مدينة چناق قلعة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر عدد كبير من الأرمن واليهود والأروام حيث أقيمت فيها صناعة الفخار(٢٢٦) .

الخصائص العامة لخزف جناق قلعة :

تمثل الفترة من بداية القرن (١٢هـ/ ١٨م) وحتى منتصف القرن (١٣هـ/ ١٩م) فترة الازدهار بالنسبة لصناعة الأنواع الجيدة من خزف چناق قلعة ، إذ يتضح فى معظم التحف التى وصلتنا من هذه الفترة جمال التصميم، والذوق الفنى الرفيع ، وجودة الصنعة .

فى حين أصبح الإنتاج الخزفى لهذه المدينة فى فترة النصف الثانى من القرن (١٣هـ/ ١٩م) أقل فى المستوى من الناحية الفنية والصناعية ، حيث قلت الزخارف المستخدمة ، وأصبح المستخدم منها لا يشغل إلا مساحة قليلة من أسطح الأوانى ، ولم تعد تستخدم طريقة الحز فى تنفيذ الزخارف ، كما أصبحت الرسوم فى الغالب تنفذ فوق الطلاء .

وعند مطلع القرن العشرين حدث تدهور ملحوظ فى الأسلوب الزخرفى والصناعى المستخدم فى عمل الأوانى التى كانت تنتجها هذه المدينة .

---

(٢٢٥) قام الخزافون فى مدينة كوتاهيه وبصفة خاصة فى فترة القرن ١٩م بتقليد بعض الرسوم والزخارف التى ظهرت من قبل على خزف هذه المدينة بأسلوب بسيط فى بعض الأحيان ، وفى أحيان أخرى بأسلوب قوى يتضح فيه شدة المحاكاة . راجع Lane (A.), op. cit., p. 60 - 62 .

(٢٢٦) يارى : المرجع السابق ص ٣٤٧ .

الأساليب الصناعية المستخدمة فى عمل خزف جناق قلعة :

صنع خزف مدينة جناق قلعة فى الغالب من طينة فخارية حمراء اللون[٢٢٧]، وأحيانا يكون لونها (بيج) أو رمادى مائل إلى الاصفرار[٢٢٨] .

ويعود استخدام الخزاف العثمانى للطينة الفخارية الحمراء اللون فى صناعة الخزف إلى القرن (٩هـ/١٥م) حيث صنع معظم الخزف العثمانى فى هذا القرن (خزف بورصه) سواء الأوانى أو البلاطات الخزفية من الفخار الأحمر .

على أن استعمال طينة الفخار الأحمر فى الخزف العثمانى بعد القرن (٩هـ/ ١٥م) ، قل وأصبح مقصوراً على الإنتاج الشعبى المحلى ، ولكنه عاد للظهور مرة أخرى فى القرن (١٢هـ/ ١٨م) عندما أغلقت مصانع مدينة أزنيق أبوابها ، وأصبح المجال مفتوحًا أمام المصانع الشعبية المحلية لتحسين منتجاتها ، ولتغذية الأسواق[٢٢٩] .

ويختلف الأسلوب الصناعى المستعمل فى زخرفة فخار القرنين (١٢هـ ـ ١٣هـ/ ١٨م ـ ١٩م) عن فخار القرن (٩هـ/ ١٥م) اختلافًا بينًا ، فقد كانت الأوانى الفخارية تطلى ببطانة بيضاء فى الغالب ، أو ملونة فى فى بعض الأحيان ، ثم تحرق قطعة الفخار ، وبعد عملية الحريق الأولى يأتى رسم الزخارف بالطلاءات الملونة ، ثم تحرق مرة ثانية وبعد ذلك يأتى الطلاء الشفاف الرصاصى ، وفى بعض الأحيان يأتى الطلاء الزجاجى الشفاف القلوى على الزخارف الملونة مباشرة دون حريق[٢٣٠] .

ويعتبر الرسم تحت الطلاء هو الأسلوب السائد فى معظم أوانى خزف جناق قلعة ، عدا أمثلة قليلة استعمل فيها أسلوب الرسم فوق الطلاء ، وهى ترجع إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٣هـ/ ١٩م) .

---

(227) Lane, (A.), op. cit., p. 65 , Géza, (F.), op. cit., p. 179 .

(228) Öney , (G.), op. cit., p. 50 .

(٢٢٩) ماهر (سعاد) د. المرجع السابق ص ٦٠ .

(٢٣٠) المرجع نفسه ، ص ٦٠ ، ٦١ .

وفى العادة يكون الطلاء الزجاجى المستخدم ذو لون شفاف ، فى حين أن بعض الأوانى طليت بطبقة من الطلاء الزجاجى الملون إما باللون الأصفر الفاتح المائل إلى الإخضرار ، أو البنى ، أو الأخضر الداكن ، أو البرتقالى ، أو الأصفر الباهت .

وتكون رسوم الأوانى المطلية بالطلاءات الزجاجية الملونة أقل وضوحًا وبهاءً تلك المطلية بطلاءات زجاجية شفافة .

وتنحصر الألوان المستخدمة فى عمل زخارف خزف جناق قلعة فى اللون البنى ، والبنفسجى الضارب إلى السمرة ، والبرتقالى ، والبرتقالى المائل إلى الإحمر ، والأصفر ، والأزرق اللازوردى ، وفى خلال النصف الثانى من القرن (١٣هـ/ ١٩م) أضيف التذهيب ، واللون الأسود ، والأزرق ، والأبيض والأحمر ، وإن كنا نلاحظ أن التذهيب لم يتم حرقه بشكل جيد .

وعند نهاية القرن (١٣هـ/ ١٩م) وبداية القرن (١٤هـ/ ٢٠م) اختفى اللون البنفسجى الضارب إلى السمرة ، وساد اللون الأصفر الفاتح والأخضر والبنى .

وكانت الرسوم فى خزف جناق قلعه تنفذ بواسطة طريقتين :-

الطريقة الأولى : وهى الأكثر شيوعًا ، وتتم عن طريق استخدام ضربات الفرشاة بشكل حر ، وتتطلب هذه الطريقة مهارة فائقة من الخزاف .

الطريقة الثانية : وتتم عن طريق تحديد الخطوط الخارجية للعنصر الزخرفى باللون الأسود أو البنى أو البنفسجى ثم تلوين ما بداخلها .

ومن الأساليب الصناعية التى استخدمت فى عمل زخارف خزف جناق قلعة فى فترة النصف الثانى من القرن (١٣هـ/ ١٩م) أسلوب الإضافة بطريقة رأس المسمار والبربوتين فكانت تنفذ بها الزخارف المتأثرة بطراز فن الباروك .

ولعل أهم ما يلفت النظر فى خزف مدينة جناق قلعة هو تعدد أشكال الأوانى من الأطباق والسلاطين ، والأباريق ، والزهريات ، والتماثيل ، فضلاً عن

تنوع الموضوعات والتكوينات الزخرفية تنوعاً كبيراً يلفت النظر ويثير الاهتمام ، ويمكن دراسة مصنوعات مدنية چناق قلعة الخزفية على النحو التالى .

أولاً : الأطباق :

تمثل الأطباق الكبيرة المسطحة القسم الأكبر من بين الأوانى المختلفة التى وصلتنا من خزف مدينة جناق قلعة ، وهى تمتاز باتساعها إذ يتراوح قطرها ما بين (٢٢ ـ ٣٤سم) وذات حافة خارجية متسعة فى الغالب ، أما تلك التى لا تشتمل على حافة فتكون جدرانها مستقيمة وتنتهى ببروز (شفة) ، وفى بعض الأمثلة التى ترجع إلى القرن (١٣هـ/ ١٩م) نلاحظ أن هذه الحافة تأخذ الشكل المتموج (المفصص) .

وعادة ما تشغل الزخارف السطح الداخلى للآنية بأكمله ، وفى كثير من الأمثلة نجد جدران السطح الخارجى مغطاه بطبقة من الطلاء الزجاجى .

ويمكن دراسة هذه الأطباق حسب زخارفها كما يلى :

أطباق تزدان برسوم الأوراق النباتية والأزهار المحصورة داخل أشكال دوائر مفصصة :

ترجع معظم الأطباق التى تزدان بهذا التكوين الزخرفى إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٢هـ/ ١٨م) أو بداية القرن (١٣هـ/ ١٩م) .

واستخدم فى رسم العناصر الزخرفية اللون البنفسجى المائل إلى السمرة ، والبنى ، والبرتقالى ، والبرتقالى المائل إلى الاحمرار والأزرق اللازوردى وذلك على طبقة من البطانة الزبدية اللون .

وفى بعض الأمثلة استخدم الخزاف اللون الأزرق السماوى ، والأبيض والبرتقالى والأصفر والبنى فى عمل الرسوم ، وذلك تحت طبقة من الطلاء الزجاجى الملون باللون البرتقالى أو الأصفر الباهت [٢٣١] وتتألف زخارف هذه

(231) Öney (G.), op. cit., p. 52 .

المجموعة من الأطباق من دائرة مفصصة فى الوسط أو أكثر ، تشغلها إما رسوم أوراق نباتية أو رسوم أوراق نباتية تتخللها رسوم أزهار مثل زهرة اللاله (شقائق النعمان) أو زهرة الربيع وهى أكثرها ظهوراً فى زخارف هذه المجموعة من الأطباق[٢٣٢] (لوحة رقم ٦٦) أو زهرة القرنفل ، وأحياناً زهرة الرمان .

وتزدان حواف أطباق هذه المجموعة إما برسوم أوراق نباتية وأزهار بطريقة متكررة على طول الحافة ، أو بزخارف هندسية لا تشغل الحافة بأكملها تتكون من خطوط سميكة رأسية وأفقية تتقاطع بشكل مائل بحيث تؤلف ما يشبه زخرفة المشبكات .

وتضم مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٢٣٣] طبق من الخزف ، يمكن نسبته إلى هذه المجموعة من خزف مدينة چناق قلعة ، يزدان فى الوسط بشكل دائرى مفصص تشغله أفرع نباتية دقيقة وزهور صغيرة باللون الأزرق ولمسات من اللون الأصفر ، فى حين ازدانت حافته بشريطين زخرفيين يزدان الخارجى منهما بأشكال أنصاف دوائر تفصلها أوراق نباتية ، أما الداخلى فيزدان بفرع نباتى تخرج منه الأوراق والأزهار وذلك باللون الأزرق ولمسات من اللون الأصفر وقد نفذت رسوم هذا الطبق على بطانة بيضاء اللون غطيت بطبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف .

وإذا أمعنا النظر فى التكوين الزخرفى المستخدم فى زخرفة مجموعة الأطباق السابقة لأدركنا صلته الواضحة بالتكوينات الزخرفية التى استخدمت من قبل فى زخرفة بعض الأطباق الخزفية من صناعة مدينة أزنيق فى فترة النصف الثانى من

---

(232) Islamische Keramik Hetjens - Museum, Düsseldorf. Kat. Nr. 466, 467 Öney (G.), op. cit., plates . 5 , 6 .

(٢٣٣) رقم السجل : ١٥٨٦٠ ، المقاسات : القطر ٣٣,٥سم المصدر : مجموعة ورثة المرحوم الدكتور على باشا إبراهيم ١٩٤٩/٢/٢٨ خليفة (ربيع حامد) د. نشر ودراسة لقطع خزفية جديدة من مدينة چناق قلعة لوحة رقم ١ .

القرن (١٠هـ/ ١٦م) والنصف الأول من القرن (١١هـ/١٧م) والأمثلة على ذلك كثيرة[٢٣٤] .

أطباق تزدان بحزم أو باقات الأزهار :

ترجع الأطباق التى تزدان بهذا الأسلوب الزخرفى إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٢هـ/ ١٨م) والنصف الأول من القرن (١٣هـ/ ١٩م) .

وترسم العناصر الزخرفية فى هذه المجموعة من الأطباق باللون الأزرق اللازوردى والأبيض والبنفسجى المائل إلى السمرة والبرتقالى على أرضية ذات لون أصفر فاتح أو برتقالى أو بنى وتتمثل هذه العناصر فى حزم أو باقات من الأزهار والأفرع النباتية مرسومة بأسلوب محور ، تخرج فى معظم الأحيان من زهريات صغيرة تشبه فى أشكالها السلطانيات أو السلال .

وتضم مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة طبق[٢٣٥] من الخزف ينتمى إلى هذه المجموعة من خزف مدينة چناق قلعة ، بواسطة زهرية بيضاء اللون ومحددة باللون الأزرق ، ينبثق منها فروع نباتية زرقاء تزينها ثلاث زهرات بيضاء . وعلى الحافة من الداخل إطار يزدان بأزهار بيضاء صغيرة يتخللها فروع نباتية زرقاء .

ونلاحظ أن الرسوم فى الطبق السابق نفذت تحت طلاء زجاجى ملون بلون أصفر مائل إلى الإخضرار (فستقى) . ويعتبر استخدام تكوين أوانى الزهور من

---

(234) Géza. (F.) , op. cit., pl 99 b No. 238 , Pl. 100 a No. 242, b no. 244 C No. 243, d No. 245, pl. 112 b. No. 284 .

اوليفر واطسون (الخزف) : كنوز الفن الإسلامى جنيف ١٩٨٥ لوحة رقم ٢٤٦ .

Rogers (J. M) The Ware of Sixteen th Century Ohomanturkey (Islamic Art & Design . 1500 - 1700) London 1983 Fig. 14 .

(٢٣٥) رقم السجل : ١٣٩٠٠ ، المقاسات : قطر ٣٤ سم المصدر : مشترى من مسيو ميكجيان فى ١٩٣٨/١/٢٤ .

التكوينات الزخرفية الشائعة فى العصر العثمانى وقد كثر استخدامه فى زخرفة الأطباق والبلاطات الخزفية العثمانية من صناعة مدينة ازنيق[٢٣٦] .

وقد تنوعت أشكال هذه الأوانى فبعضها يشبه أشكال الأباريق والبعض الآخر أشكال السلطانيات المتسعة (يشبه هذا النوع أشكال الأوانى المستخدمة فى زخرفة خزف چناق قلعة) فى حين تميزت مجموعة ثالثة منها بصغر حجم البدن وارتفاع القاعدة ، وعادة ما كان الفنان يقوم بزخرفة الأسطح الخارجية لهذه الأوانى بالزخارف النباتية أو الهندسية على شكل الخطوط الإشعاعية أو الزخرفية الزجزاجية أو على هيئة أنصاف الدوائر المتكررة .

أطباق تزدان بزخرفة النقط والأشرطة :

ترجع معظم أطباق هذه المجموعة إلى فترة النصف الأول من القرن (١٢هـ/ ١٨م) والنصف الأول من القرن (١٣هـ/ ١٩م) .

وقد اعتمد الخزاف على الفرشاه بصفة أساسية فى تنفيذ زخارف هذه المجموعة مستخدمًا فى ذلك اللون البنى والأصفر والبرتقالى على أرضية ذات لون كريمى .

وتتألف زخارف هذه المجموعة من الأطباق من رسوم بسيطة تتخذ إما هيئة أشرطة تلتقى فى مركز الطبق مكونة شكلا مروحيًا ، أو تلتف حول المركز فى شكل أنصاف دوائر ، وأحيانا نجدها تنبثق من أسفل المركز مكونة فرعًا نباتيًا ينتهى بزهرة بأسلوب محور .

وفى بعض الأمثلة استخدمت هذه النقط داخل مناطق هندسية وحول إطارها الخارجى توجد أشكال الدوائر والنجوم والمثلثات وتنفرد بعض أطباق هذه المجموعة باستخدام أسلوب زخرفى وصناعى متميز ، حيث استخدم الخزاف

---

(236) Lane . (A.), Turkish Pottery (Victoria & Albert Museum . (London. 1955) pl. 5, Carswell (J.), Ceramics pl 96 .

أشرطة عريضة ورفيعة تتماوج وتتداخل على سطح الإناء مكونة أشكالاً مجردة وذلك باللون البنى والأصفر والبرتقالى على أرضية ذات لون أصفر فاتح .

ويذكرنا هذا الأسلوب الصناعى والزخرفى ببعض أنواع الخزف التى عرفت فى العصر العباسى فى كل من مصر والعراق وإيران ، والتى نفذت زخارفها بأسلوب البطانة الملونة بالألوان الأبيض والأخضر والأزرق والأصفر والبنفسجى ، وعرف هذا الخزف باسم الخزف المرقش أو خزف الفيوم(٢٣٧) .

أطباق تزدان برسوم السفن الشراعية :

تعود معظم أطباق هذه المجموعة إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٢هـ/ ١٨م) ونهاية القــرن (١٣هـ/ ١٩م) ، فى حين تنسب (Öney) الأمثلة التى استخدم فيها أسلوب الرسم فوق الطلاء باللون الأخضر الداكن أو البنى وهى نادرة وقليلة إلى نهاية القرن (١٣هـ/ ١٩م)(٢٣٨) .

واستخدم فى عمل رسوم هذه المجموعة اللون البنفسجى المائل إلى السمرة ، واللون الأصفر على بطانة ذات لون كريمى وذلك تحت طلاء زجاجى شفاف .

وتعتبر أطباق هذه المجموعة من أكثر أنواع خزف مدينة چناق قلعة أهمية نظراً لما اشتملت عليه من رسوم تميزت بدقتها ووضوح طابعها الفنى فضلاً عن تنوعها ، وهى تتمثل بصفة أساسية فى رسوم السفن الشراعية المبحرة أو الراسية فى الموانى .

وعادة ما يشغل منظر الإبحار منطقة وسط الطبق بأكملها ، حيث قام الخزاف برسم سفن شراعية تسير ناشرة أشرعتها ، ونلحظ اختلاف طرز وأشكال وأحجام هذه السفن فضلاً عن اختلاف أشكال وأنواع الشرع ، إذ نشاهد منها الشرع المربعة والشرع المثلثة . ويظهر فى رسوم هذه الأطباق السفن الشراعية

(٢٣٧) يوسف (عبد الرءوف على) ، الخزف . ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها القاهرة، ١٩٧٠ ص ٣١٧ .

(238) Öney (G), op. cit., p. 54 pl. 38, 39 .

الكبيرة التى تعرف باسم (الغليون Galleon)[239] ، والسفن الشراعية التى يطلق عليها اسم (الكيك ـ Kayiks)[240] ، (لوحة رقم ٦٧) فضلاً عن القوارب الصغيرة (الزوارق)[241] التى تعمل بالمجاديف .

ومن الرسوم الملفتة للنظر فى هذه المجموعة تلك التى يزدان بها أحد الأطباق والتى تمثلت فى رسم ثلاثة قوارب صغيرة ترسو بالقرب من مرسا للسفن يرتفع عليه علم[242] .

وتبدو الخطوط المستخدمة فى رسوم السفن الكبيرة أكثر دقة وإتقاناً من تلك المستخدمة فى رسم السفن الصغيرة والقوارب حيث نجدها تتسم بالبساطة وقلة التفاصيل .

وتزدان حواف أطباق هذه المجموعة فى الغالب بزخرفة الخطوط المتقاطعة

---

(٢٣٩) الغليون : هو أرقى ما وصل إليه السفن الحربية فى القرن ١٦م ، اخترعه البرتغال ، والغليون سفينة ذات أربعة صوار ، وليس لها مجاديف وتحتوى على ساحتين للقتال فى المقدمة والمؤخرة ، ويمتاز الغليون بنتوء المؤخرة البارز ، ويبلغ طول الغليون ثلاثة أمثال العرض ، ويعتبر من السفن الشراعية الممتازة ذات الأسلحة الثقيلة ، وعملت له فتحات خاصة على جانبى ساحة القتال ، وقد ساعد طول الغليون وقلة عمقه على سرعة حركته ، ولذا فقد أطلق عليه سفينة السباق . انظر ماهر سعاد) د. البحرية فى مصر الإسلامية وآثارها الباقية ، القاهرة . ص ١٠٥ ، ويذكر النخيلى (درويش) أن غليون كلمة معربة عن الإسبانية Galeon ، وأن هذا النوع من السفن برز كمركب حربى كبير فى الفترة الممتدة من أواخر القرن ١٥م إلى أوائل القرن ١٧م ، فكان يشكل إحدى قطع الأساطيل العثمانية والأوربية فى البحر الأبيض المتوسط ، وقد عرف هذا النوع فيما بعد حتى أواخر القرن ١٩م باسم القباق ، انظر النخيلى (درويش) د. السفن الإسلامية على حروف المعجم . القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١١٢ ، ١١٣ .

(٢٤٠) الكيك : من السفن الشراعية التى استعملت فى الأسطول المصرى فى العصر العثمانى ، ويحتوى الكيك عادة على ثلاثة صوارى وعدد كبير من الشرع يتراوح بين ستة وثمانية أشرعة . د. سعاد ماهر : المرجع السابق ص ٣٦٧ لوحة رقم ٦٧ .

(٢٤١) الزورق : وهى مراكب من غير شراع تتحرك بالمجاديف ، وتستعمل فى نقل الأشخاص ولمزيد من التفاصيل عن الزورق انظر النخيلى (درويش) ، المرجع السابق ص ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ .

(242) Öney . (G.), op. cit., pl. 37 .

(زخرفة المشبكات) وفى أحيان قليلة استخدمت زخرفة النقط المتكررة .

وتعكس رسوم السفن فى هذه المجموعة من الأطباق مهارة الخزافين فى هذه المدينة ، حيث نجحوا إلى حد كبير فى رسم هذه السفن التى كانت تعمل فى الأساطيل العثمانية فى هذه الفترة ، كما وفقوا أيضاً فى تزويدها بمظهر الحيوية والحركة من خلال الشرع التى انتفخت بفعل الرياح ، والأعلام التى ترفرف على صواريها ، والأمواج التى تجرى عليها فبدت وكأنها تبحر بالفعل على صفحة الماء وليس هناك شك فى أن مدينة چناق قلعة على ساحل الدردنيل كان له أثره فى اتخاذ مثل هذه الموضوعات البحرية ، إذ أن منظر الأبحار يعتبر من المناظر اليومية المألوفة لدى سكان هذه المدينة .

وفى الوقت نفسه يجب أن نشير أيضًا إلى أن استخدام رسوم السفن الشراعية كان من الموضوعات المألوفة فى زخارف الخزف العثمانى الذى أنتجته مدينة أزنيق فى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ/ ١٦م) والنصف الأول من القرن (١١هـ/ ١٧م) .

إذا أقبل صناع الخزف فى هذه المدينة على تزيين بعض الأطباق الكبيرة برسوم السفن الشراعية الكبيرة أو الصغيرة ، والتى كانت تسير ناشرة أشرعتها وسط الأمواج[٢٤٣] أو ترسم فى هيئة مجموعات تسير وسط أشكال اصطلاحية ترمز للصخور ، فبدت وكأنها تسير حول الجزر فى البحر[٢٤٤] .

ومما هو جدير بالذكر أن نشير إلى أن استخدام رسوم السفن الشراعية فى تزيين بعض أنواع الخزف الإسلامى قد عرف قبل العصر العثمانى ، وبصفة خاصة فى الخزف المصرى والأندلسى والمغربى ، وإن كانت الأمثلة التى وصلتنا

---

(٢٤٣) عن أمثلة هذه الأطباق انظر: Lane. (A.), Later Islamic Pottery pl 46 B, Géza (F.), op. cit., pl. 103 a No. 254, Zick - Nissen (J.), Keramik Türkische Kunst und Kultur aus Osmanischer Zeit . (Germany - 1985) No. 2/47, Islamische Kermik , Hetjens - Museum, Düsseldor f. Kt. No. 330 .

(٢٤٤) راجع لوحة رقم ٤٥ من الكتاب Lane . (Turkish Pottery Pl. 7.

قليلة ولا تدل على أن هذا الموضوع كان من الموضوعات الشائعة فى زخارف الأوانى الخزفية الإسلامية .

أطباق تزدان برسوم الجوامع والأكشاك :

تعتبرت مجموعة الأطباق التى ازدانت برسوم العمائر من جوامع وأكشاك فضلاً عن رسوم الأشجار وبصفة خاصة أشجار السرو ورسوم الطيور الصغيرة ، من أكثر مجموعات خزف جناق قلعة أصالة ، إذ يسود رسومها وحدة ملحوظة فى الأسلوب الفنى ، ويعود تاريخ صناعتها إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٢هـ/١٨م) أو بداية القـــرن (١٣هـ/ ١٩م) وهى تمثل فـتــرة الازدهار الحقيقى لصناعة الخزف بمدينة چناق قلعة .

واستخدم فى عمل رسوم هذه المجموعة اللون البنفسجى المائل إلى السمرة ، واللون البـرتقـالى على طبـقـة من البطانة ذات لون كـريمى وذلك تحت طلاء زجاجى شفاف .

وكـانت رسوم الجوامع ترسم إما بأسلوب بسيط علم ، ويمكن مـلاحظة ذلك فى رسوم بعض الأطباق أو بأسلوب قوى متكامل يتضح من خلاله معظم عناصرها المعمارية من قباب ومآذن وشرافات وأهلة وأبواب ونوافذ وغيرها كما نرى ذلك فى الطبق (لوحة رقم ٦٨) .

أما رسوم الأكشاك التى تزين أطباق هذه المجموعة فتظهر متجاورة تحيط بها الأشجار من الجانبين وقد حطت عليها وعلى صواريها الطيور الصغيرة ، ويظهر من تفاصيل هذه الأكشاك النوافذ والأسقف المحدبة والكوابيل التى تقوم عليها .

ونشاهد فى طبق آخر هذه الأكشاك بأسقفها الجمالونية ، وقد أحاطت بها حديقة مسورة تنمو فيها أشجار السرو ، وتظهر أعلاها رسوم السحب والطيور المحلقة .

وقد اعتـمـد الفنان فى تحديد الطوابق والمستويات المعمارية المختلفة على

الخطوط القوية فى حين نجده يستخدم النقط بواسطة الفرشاه فى توضيح التفاصيل مثل النوافذ الأبواب . وقد نجح صناع هذه المجموعة من أطباق خزف جناق قلعة فى تحقيق عنصرى التوازن والانسجام فى التكوين العام عن طريق وضع رسوم أشجار السرو على جانبى المبانى أو على جانبى الطرق المؤدية إليها ، وفى نفس الوقت ساهمت هذه العناصر الطبيعية من أشجار وطيور وسحب فى إعطاء المظهر الزخرفى حيث نجدها وقد امتزجت مع العناصر المعمارية الأخرى فى توافق تام يدل على دراية الفنان التامة برسم مثل هذه الموضوعات . وتكاد تقتصر زخارف حواف أطباق هذه المجموعة على الزخرفة الهندسية التى تتكون من خطوط متقاطعة (زخرفة المشبكات) .

ويأتى استخدام رسوم العمائر من جوامع وأكشاك ممتزجة مع عنصر المنظر الطبيعى على خزف مدينة جناق قلعة فى هذه الفترة انعكاساً للأساليب الجديدة التى ظهرت فى فن التصوير العثمانى منذ بداية القرن (١٢هـ/ ١٨م) .، حيث حلت هذه الرسوم محل رسوم الأزهار والأفرع النباتية التقليدية والتى شاع استخدامها فى الزخرفة العثمانية خلال القرنين (١٠ـ ١١هـ/ ١٦ ـ ١٧م)(٢٤٥) .

وتوجد بمدينة استنابول أقدم نماذج هذه الرسوم التى نفذت على الجص بالرسم أو الحفر ثم التلوين أو على الخشب ، وهى تؤرخ بفترة منتصف القرن (١٢هـ/ ١٨م) وتدل على أن بداية ظهور هذا الأسلوب فى الرسوم الجدارية كان فى العاصمة ثم انتشر بعد ذلك بسرعة فى بقية المدن العثمانية حيث اتخذت الموضوعات والأساليب الفنية أشكالاً محلية يمكن اعتبارها نماذج من الفن الشعبى . وتتشابه العناصر التى تضمنتها هذه الرسوم سواء أكانت مساحتها كبيرة أو صغيرة مثلما نشاهده من رسوم مجموعة الأطباق السابقة من خزف

---

(٢٤٥) خليفة (ربيع حامد) د. جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية « دراسة حول التيارات الفنية وأثرها فى فنون الزخرفة المعمارية » مجلة كلية الآداب (جامعة القاهرة) عدد ٥٧ ص ٣٠٩ .

جناق قلعة ، إذ غالباً ما تشتمل على رسوم الجوامع والقصور والأكشاك الصغيرة المطلة على القرن الذهبي والبسفور ، والقناطر (الجسور) والنافورات إلى جانب أسراب الطيور التي تحلق في السماء ، والأشجار ، والسفن الشراعية المختلفة الطرز والأحجام(٢٤٦) .

أطباق تزدان برسوم الأهلة والنجوم ورسوم المدافع :

ترجع هذه المجموعة من الأطباق إلى فترة النصف الأول من القرن (١٣هـ/ ١٩م) ومن أمثلتها طبق من الخزف يزدان سطحه الداخلي في الوسط برسم هلال بداخله زهرة تأخذ هيئة نجمة ذات ثماني رؤوس ، ويحيط بهذا التكوين فرع نباتي يشبه غصن الزيتون ، في حين ازدانت حافته بزخرفة المشبكات . (لوحة رقم ٦٩) .

وأغلب الظن أن رسم الهلال وبداخله النجمة ذات الثمانية رؤوس إنما يرمز إلى العلم العثماني في ذلك الوقت(٢٤٧)، وعلى ذلك يمكننا تاريخ هذا الطبق بفترة النصف الأول من القرن (١٣هـ/ ١٩م) .

---

(246) Renda . (G,) Batililasmá Döneminde Türk Resim Sanat 1700 - 1850 Ankara - 1977 , p. 262 .

(٢٤٧) استخدم الهلال بكثرة في زخارف معظم الفنون العثمانية سواء بمفرده أو مشتركاً مع عناصر أخرى مثل السحب أو النجوم أو الوريدات ، أما عن بداية تاريخ استخدام الهلال مع النجم في العلم العثماني فيذكر أن السلطان مراد الأول (٧٦٤ ـ ٧٩٢هـ/١٣٦٢ ـ ١٣٨٩م) جعل لون العلم السلطاني أخضر وفي وسطه ثلاثة أهلة بيضاء مفضضة التطريز إثنان منها متقابلان والثالث تحتهما مرفوع الطرفين ، ثم جعله السلطان محمد أحمر ذا دائرة خضراء بيضية في وسطها ثلاثة أهلة مذهبة التطريز متناسقة الوضع في سطر واحد ولكن لم يعين مؤرخو الترك أي المحمدين صاحب هذا التجديد محمد الأول الملقب بجلبي أو محمد الثاني الملقب بالفاتح ، أما عن استخدام رسم الهلال والنجمة فيرجع إلى عهد السلطان سليم الأول وإن كنا نجد النجمة ليست بداخل الهلال كما يظهر ذلك على بيرق يحمل اسمه ويروى عن تاريخ إضافة النجمة داخل الهلال أن ذلك كان زمن السلطان سليم الثالث (١٢٠٣هـ ـ ١٢٢٢هـ / ١٧٨٩ ـ ١٨٠٧م) وكان للنجمة خمسة أطراف حتى أوائل القرن (١٣هـ-١٩م) ثم جعل لها ثمانيـة كنجمة فينوس والنجمة البيزنطية =

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بطبق من الخزف[٢٤٨]، من صناعة مدينة جناق قلعة يمكن تصنيفه ضمن هذه المجموعة . وهو يعتبر من الأطباق النادرة حيث يزدان برسم لمدفع عثمانى ضخم . وهذا الموضوع لم نشاهده مستخدما من قبل فى أى من زخارف أطباق المجموعات الموجودة فى المتاحف العالمية الأخرى .

وقد قام الفنان برسم يمثل مدفع ثقيل فى وسط الطبق محمول على عجلات بداخلها شكل نجمة ذات ثمانية رؤوس (اتخذ العثمانيون هذه النجمة فى العلم السلطانى فى هذه الفترة) ويرتفع عند موخرة المدفع بيرق فى حين يوجد أسفل ماسورته مجموعة من القذائف (القنابل) موضوعة على هيئة هرم (لوحة ٧٠) .

ومثلت الأرضية على هيئة خطين يزينهما من أسفل أنصاف دوائر متقاطعة تنتهى بزخرفة النقط ، فى حين تزدان حافة الطبق بشريط زخرفى عريض يحصر بداخله ورقة نباتية محورة متكررة ويعتبر هذا الأسلوب من الأساليب المألوفة فى زخارف حواف الأطباق التى تنتسب إلى هذه المدينة

ونلاحظ أن الفنان قد أضاف على الرسم المدفع بعض رسوم أشجار السرو المحورة مما اكسب موضوعه نوعًا من الحيوية نتجت عن طريق المزج بين الأسلوب الواقعى والأسلوب المحور ، فضلاً عن أنها حققت عنصر التوازن مع البيرق المنتصب عند موخرة المدفع . واستخدم اللون الأزرق فقط فى تنفيذ هذه الرسوم على أرضية ذات لون كريمى وذلك تحت طلاء زجاجى شفاف .

= وظلت كذلك إلى سنة (١٢٩٥هـ ـ ١٨٧٨م) .
راجع فى هذا الموضوع زكى (عبد الرحمن) د. الأعلام وشارات الملك فى وادى النيل ، القاهرة ١٩٤٨ ص ٣٣ ، ٣٤ .

(٢٤٨) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم سجل ١٥٨٦٣ المقاسات : ٣٢,٨سم قطر المصدر مجموعة ورثة د. على باشا إبراهيم بتاريخ ١٩٤٩/٢/٢٨ . راجع خليفة (ربيع حامد) د. نشر ودراسة لقطع خزفية جديدة من مدينة جناق قلعة لوحة رقم ٨ .

ولا شك أن استخدام الفنان لمثل هذا الموضوع فى زخرفة الطبق السابق إنما يأتى انعكاساً لطبيعة الدولة العثمانية العسكرية ، واهتمامها بالمدفعية وصناعة المدافع الضخمة ، وربما تأثر الفنان فى ذلك بأشكال المدافع العثمانية الضخمة التى كانت توجد بقلعة هذه المدينة (چناق قلعة) ، ومن المحتمل أيضًا أن يكون هذا الطبق قد صنع لأحد القواد العسكريين من (الطوبجية) بهذه القلعة فى فترة النصف الأول من (القرن ١٣هـ/ ١٩م) .

أطباق تزدان برسوم الكائنات الحية :

ترجع معظم أطباق هذه المجموعة إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٢هـ/ ١٨م) والنصف الأول من القرن (١٣هـ/ ١٩م) ، واستخدم فى عمل رسومها اللون البنفسجى المائل إلى السمرة ، واللون البرتقالى واللون الأصفر ، وفى بعض الأحيان اللون الأزرق اللازوردى ، وذلك على أرضية ذات لون كريمى فى الغالب تحت طلاء زجاجى شفاف .

ويلاحظ بصفة عامة أن الأطباق المزدانة برسوم الكائنات الحية أقل فى العدد من تلك التى ازدانت بموضوعات أخرى نباتية أو تجريدية أو معمارية وغيرها ، كما يستلفت النظر أيضاً أن كثير من هذه الرسوم يغلب عليها الأسلوب المحور ، وإن لم تخل فى معظم الأحيان من الرشاقة والتعبيرية والجمال الفنى الملحوظ .

وعادة ما تتمثل رسوم الكائنات الحية فى رسم لحيوان أو طائر واحد أو زوجين من الطيور أو سمكة واحدة فى وسط السطح الداخلى للآنية .

ويعتبر حيوان الزراف من أكثر الحيوانات التى وجدنا رسومها فى خزف هذه المجموعة إذ نجده ممثلاً على ثلاثة أطباق كبيرة[٢٤٩] .

وعادة ما كان حيوان الزراف يرسم فى وسط الإناء وهو مقيد بالحبال إلى جذوع الأشجار وخاصة أشجار السرو التى تظهر على جانبيه .

(٢٤٩) قامت Öney بنشر طبقين من هذه الأطباق Öney (G.), op. cit., pl. 47 , 53 من (مجموعة الكشك الصينى) ، كما قامت ماهر (سعاد) د. المرجع السابق ، لوحة رقم (١٧)بنشر طبق ثالث من (مجموعة متحف الجزيرة بالقاهرة) .

ورغم بساطة الخطوط التى استخدمها الفنان فى رسم حيوان الزراف إلا أنه كان موفقًا إلى حد كبير فى إظهار حركة الحيوان والتعبير السليم عن نسب جسمه .

أما رسوم الطيور فقد اتبع الفنان فى رسمها فى أغلب الأحيان طريقة خيال الظل (السلويت) ، وعادة ما كانت ترتبط رسومها بموضوعات أخرى . إذ نجدها ممثلة أحيانًا على جانبى الأوانى أو أشجار السرو أو الأفرع النباتية ، وفى أحيان أخرى تمثل على حافة الطبق حول زهرة مركزية كبيرة أو بحجم كبير بحيث تشغل منطقة وسط الطبق بأكملها .

ومن أبرز الطيور التى استخدمت فى رسوم هذه المجموعة من الأطباق الطاوويس ، وقد جاءت رسومها فى معظم الأحيان بشكل جانبى وقد ارتفع ذيلها إلى أعلى بهيئة نصف دائرة ونلحظ فى بعض رسومها القرب من الطبيعة وفى البعض الآخر التحوير (لوحة رقم ٧١) وغالبًا ما تحيط بها رسوم بعض العناصر النباتية من أوراق وأزهار .

ومن رسوم الكائنات الحية التى نجدها مستخدمة فى زخرفة هذه المجموعة من الأطباق رسوم السمك ومعظمها يتسم بالتحوير وبساطة الخطوط .

ثانيًا : القدور :

أنتجت مدينة جناق قلعة مجموعة من القدور ، تنسب الأنواع الجيدة منها إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٢هـ/ ١٨م) والنصف الأول من القرن (١٣هـ/ ١٩م) ، أما الأنواع الرديئة الصنعة والخشنة المظهر فأغلبها يمكن نسبته إلى فترة نهاية القرن (١٣هـ/١٩م) وبداية القرن (١٤/٢٠م) وغالبا ما كانت هذه الأنواع المتأخرة تطلى بلون واحد فقط يتمثل إما فى اللون الأصفر الداكن أو اللون البنى أو اللون الأخضر .

وتتميز هذه القدور بصفة عامة ببدنها الكروى ، ورقابها القصيرة واتساع فوهاتها والتصاق مقابضها بالبدن أحيانًا ، وخلوها من المقابض أحيانًا أخرى .

وتزدان معظم هذه القدور برسوم نباتية من أوراق وأزهار نفذت باللون الأزرق اللازوردى واللون البنفسجى الداكن واللون الأصفر على أرضية ذات لون أصفر فاتح تحت طلاء زجاجى شفاف(٢٥٠).

وعادة لا تغطى الزخارف السطح الخارجى للقدر بالكامل حيث كان يترك القسم السفلى من البدن بدون زخرفة ، ويلاحظ أن هذه الزخارف بعضها يمثل أسلوب الزخرفة التقليدى المتبع فى تزيين أوانى هذه المدينة ، (لوحة رقم ٧٢) والبعض الاخر يحاكى الرسوم والزخارف النباتية المستخدمة فى خزف مدينة ازنيق.

ثالثًا : السلطانيات :

أنتجت مدينة جناق قلعة أنواع مختلفة من السلطانيات خلال الفترة من منتصف القرن ١٢هـ/ ١٨م وحتى نهاية القرن (١٣هـ/ ١٩م) ، وأغلبها من النوع المتوسط الحجم ، ويتميز بعضها باشتماله على غطاء كروى الشكل .

ويغلب على زخارف هذه السلطانيات استخدام الزخارف النباتية وأحيانًا الرسوم الحيوانية والمناظر التصويرية ، وذلك باللون البنى واللون البرتقالى واللون الأخضر واللون الأزرق الشاحب على أرضية زبدية اللون تحت طلاء زجاجى شفاف ، وقد يستخدم أحيانًا أسلوب الحز أو الإضافة فى عمل بعض هذه الزخارف(٢٥١).

رابعًا : الأباريق :

أنتجت مصانع الخزف بمدينة جناق قلعة خلال فترة القرن (١٣هـ/١٩م) أنواعًا مختلفة من الأباريق التى تنوعت أشكالها وتعددت أغراضها ويمكن تصنيف ودراسة هذه الأباريق على النحو التالى :-

---

(250) Öney (G.), op. cit., p. 57 .

(٢٥١) خليفة (ربيع حامد) د. نشر ودراسة لقطع خزفية جديدة من مدينة جناق قلعة . ص ٤١٠ - ٤١٦ لوحة رقم ١٣ ، ١٤ .

أباريق تنتهي رقابها برؤوس طيور محورة : صنعت المجموعة الكبيرة من هذه الأباريق فى فترة النصف الثانى من القرن (١٣هـ/ ١٩م) ، مما يجعلنا نميل إلى الأخذ بذلك الإبريق الذى ينتمى فى طرازه إلى نفس المجموعة والذى اقتناه متحف فيكتوريا والبرت فى عام ١٨٩٣م(٢٥٢).

وتتميز هذه الأباريق ببدنها الكمثرى ، ورقابها الطويلة التى تنتهى بأشكال رؤوس طيور محورة وبمقابضها التى تمتد من البدن فى شكل مستقيم ثم تنثنى لتلتقى بالجزء العلوى لرقبة الإبريق ، وفى بعض الأحيان تأخذ المقابض الشكل المضفور ، ولهذه الأباريق فتحة أخرى خلف فتحة منقار الطائر تستخدم فى ملئ الإبريق بالماء ، وفى بعض الأمثلة يمتد منقار الطائر بهيئة تشبه الصنبور ويتراوح ارتفاع هذه الأباريق ما بين (١٥ـ ٢٠سم) بينما يتراوح قطرها ما بين (٧ ـ ٢٠سم) .

وتغطى الزخارف رقبة الإبريق والبدن وعادة ما تتمثل فى أشكال الأفرع النباتية والزهور والوريدات التى مثلت وفق أسلوب فن الباروك ، واستخدم فى تنفيذها طريقتين :ـ

الطريقة الأول : وهى طريقة الإضافة حيث نجد هذه الأشكال بارزة ومجسمة على سطح الإبريق وفى بعض الأمثلة نجد الوريدات الصغيرة تقوم مقام عينى الطائر .

الطريقة الثانية : وهى طريقة الرسم بالفرشاه باللون الأسود والبرتقالى بالإضافة إلى التذهيب الذى كان يستخدم حول الزخارف البارزة ، وفى حالات كثيرة كانت هذه الرسوم تنفذ فوق الطلاء .

وتخلو بعض النماذج فى هذه المجموعة من الزخارف ويكتفى بطلاءها طلاء ذى لون واحد ، ويعود معظمها إلى نهاية القرن (١٣هـ/ ١٩م) .

أباريق تخص طائفة الدراويش البكتاشية : تعتبر هذه الأباريق من أكثر

(252) Öney (G.), op. cit., p. 59 .

أباريق جناق قلعة أهمية لما اشتملت عليه من زخارف وشارات وعبارات ذات صلة واضحة بطائفة الدراويش البكتاشية[٢٥٣] ورموز طريقتهم ذات الصلة الواضحة بالطرق والمذاهب الشيعية ، ويعود أغلبها إلى فترة النصف الثاني من القرن (١٣هـ/ ١٩م) .

وتمتاز هذه المجموعة من الأباريق بكبر حجمها إذ يتراوح ارتفاعها ما بين (٤٠ ـ ٤٧ سم) وقطرها عند القاعدة ما بين (٩ ـ ١٦سم) ، وهى ذات قواعد مرتفعة وأبدان مستدقة ومقابض بسيطة مثنية ، كما أن لها صنبور (بزباز) متسع يوجد فى خلفه فتحة أخرى تستخدم فى ملىء الإبريق .

وعادة ما تطلى هذه الأباريق بطلاء ذى لون واحد يتمثل فى اللون البنى أو الأخضر أو الأصفر الشاحب وهو أكثرها شيوعًا ، فى حين استخدم التذهيب واللون البرتقالى والأسود والأبيض فى رسم العناصر الزخرفية وذلك فوق الطلاء.

أما الزخارف البارزة فتتمثل فى غطاء الإبريق الذى شكل بهيئة عمامة البكتاشية[٢٥٤] إلى جانب تلك التى تغطى الرقبة والبدن أسفل (البزباز) وتشتمل على أشكال وريدات صغيرة ووشاح ونجم ذا ثمانية رؤوس ، وكتابة بالخط النسخى نصها « يا حسين كربلاء » أسفلها شكل لسيف بنصل مذدوج .

---

(٢٥٣) من أهم الطرق التى ساهمت فى قيام الدولة العثمانية حيث لعبت دوراً بارزا فى نشأة الأنكشارية وقد أحاط أورخان (ثانى السلاطين) هؤلاء الدراويش بعنايته وانتشرت تكاياهم فى عاصمته بورصة ، وكان معظم روادها من المهاجرين . وتنسب هذه الطريقة إلى أحد الأولياء ويعرف باسم حاجى بكتاش يقال إنه ولد فى نيسابور ، وربما كانت وفاته عام ٧٣٨هـ ـ ١٣٣٧م) ، وينسب البكتاشية سلسلة طريقتهم إلى الأئمة الاثنى عشر ، وهى لذلك تعد من الطرق الشيعية انظر :ـ

عبد الحليم (نادر محمود) د. المرجع السابق ، ص ١٤ .

(٢٥٤) اعتاد البكتاشية لبس غطاء رأس أبيض له اثنا عشر طرفا بعدد الأئمة ويلبس شيخهم حولها عمامة خضراء . دائرة المعارف الإسلامية مادة بكتاش .

وتعتبر عمامة البكتاشيه والنجم ذو ثمانية الرؤوس والسيف المزدوج النصل[٢٥٥] من الرموز التى تخص طريقة دراويش البكتاشيه ، وتظهر هذه الرموز فى لوحات البكتاشية حيث كانوا يربطون بينها وآل البيت برموزهم الشيعية مثل السيف ذو الفقار الذى يخص الإمام على ووسم العمامة البكتاشية ، وحجر التسليم الذى يرتبط عند البكتاشية بتسليم المريد لشيخه عند انضمامه للطريقة[٢٥٦].

ونلمح أيضًا محاولة الفنان فى الرمز إلى استشهاد الحسين فى موقعة كربلاء عن طريق تسييل الألوان أسفل عبارة « يا حسين كربلاء » بطريقة تشبه الدماء المخضبة وذلك باللون البرتقالى القاتم .

وليس من المستبعد أن هذه الأباريق كانت تستخدم أثناء أداء بعض الطقوس التى كان يؤديها أصحاب هذه الطريقة والتى ظلت تلعب دوراً ملحوظًا فى الحياة السياسية بتركيا العثمانية حتى مطلع القرن العشرين[٢٥٧].

---

(٢٥٥) يعرف هذا السيف باسم ذو الفقار . وذو الفقار قد غنمه النبى صلوات الله عليه فى وقعة بدر ثم ورثه الإمام على كرم الله وجهه وتوارثه الخلفاء العباسيون بعد ذلك ، وقد كان ذا حدين ولكنه مثل هنا وعلى لوحات البكتاشية وعلى بعض الأعلام العثمانية وله نصلان راجع د. مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١١٤ ، عبد الدايم (نادر محمود) . المرجع السابق ص ٤٦ .

(٢٥٦) عن لوحات حجر التسليم وماورد عليها من رسوم انظر : عبد الدايم (نادر محمود) : لوحة رقم ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ شكل (٧) Brige (J. K) The Bektashi Order of Dervishes (Luzac's Oriental Riligions Series, vol. 7 . London 1937 , pl . III 7 , 8 , 9 .

(٢٥٧) تميز هؤلاء الدراويش بالعقل والرأى من غيرهم من الدراويش ، وقد توفروا على الدراسات الفلسفية والسياسية والعلمية وكانت لديهم مواقف مع السلطان محمود الثانى صاحب الإصلاحات المدونة فى التاريخ التركى (بالتنظيمات) ، وانضم بعضهم إلى حزب الأحرار وتركيا الفتاة يوم ثار الترك على السلطان عبد الحميد مطالبين بالدستور سنة ١٩٠٨ فاظهر كياسة وحسن سياسيه ، انظر المصرى (حسين مجيب) د. من أدب الفرس والترك ، القاهرة ١٩٥٠ ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ .

أباريق تنتهى رقابها برؤوس خيول مجنحة :

يعود هذا النوع من الأباريق إلى فترة نهاية القرن (١٣هـ/ ١٩م) وبداية القرن (١٤هـ/٢٠م) ، وهى تعتبر من أكثر الأنواع المتأخرة من خزف چناق قلعة التى وضح فيها عدم مراعاة الذوق الفنى ، والنظرة الأولى لهذه الأباريق تجعلنا نحس وكأنها تماثيل خشنة أكثر من كونها أباريق ، حيث تجمع فى زخارفها بين أشكال خيالية وغريبة ومتنافرة بطريقة تجعلها أشبه بقطعة من الفن الزخرفى المعروف باسم (grotesque)(٢٥٨) .

ويتراوح ارتفاع هذه الأباريق ما بين (٣٥ ـ ٥٠ سم ، وقطرها ما بين (٢٥ ـ ٣٥ سم) ، ويوجد فى مقدمتها وعلى جانبيها أشكال بارزة مجسمة بهيئة الزهور والوريدات والأوراق النباتية المحورة فى حين يوجد على جانبى البدن شكلان مجسمان بهيئة زهرة شقائق النعمان خصصا لوضع الزهور أو الشموع ، وتأخذ الرقبة شكل رأس جواد مجنح ، والمقبض هيئة ذيل هذا الحيوان ولهذه الأباريق فتحة عند بداية المقبض يملىء منها الإبريق بينما يقوم فم الجواد مقام الفوهة (لوحة رقم ٧٣).

أباريق تزدان بزخارف مضافة بطريقة رأس المسمار(٢٥٩) : ترجع إلى نفس الفترة تقريبًا ، وإن تميزت بصغر حجمها عن بقية الأباريق الأخرى إذ يتراوح ارتفاعها ما بين (٢٠ـ ٣٥سم) وقطرها ما بين (١٥ـ ٢٥سم) وتتنوع أشكالها إذ يخلو بعضها من القواعد والمقابض ، والبعض الآخر له رقاب طويلة ، أو قصيرة ، واستخدم بعضها كصفارة مائية .

---

(٢٥٨) الجِرتسْك : قطعة من الفن الزخرفى تتميز بأشكال بشرية وحيوانية غريبة أو خيالية متناسجة عادة مع رسوم أوراق نباتية أو نحوها مما يحيل كل ما هو طبيعى إلى شىء غريب ومتنافر وخيالى وغير نموذجى . منير البعلبكى : المورد ط ١٩٨٥ بيروت ص ٤٠٢ .

(٢٥٩) تعرف هذه الطريقة باسم rivet,s head وتتم هذه الطريقة بأن تضاف قطعة من العجينة مناسبة فى حجمها رأس للمسمار المراد استعماله إلى بدن الآنية قبل أن تجف تماماً ثم يضغط عليها برأس المسمار فتثبت وتأخذ شكل زهرة ماهر (سعاد) د. الفنون الإسلامية (القاهرة ١٩٨٦) ص ٢٠ .

وعادة ما تطلى هذه الأباريق بطلاء ذى لون واحد إما أخضر داكن أو بنى داكن ، ويزدان بدنها بوريدات كبيرة وصغيرة منفذة بأسلوب بسيط وفقير حسب طراز الباروك .

أباريق تأخذ شكل الخاتم : صنع هذا النوع من الأباريق من أجل الغرض الزخرفى الجمالى أكثر منه للغرض الوظيفى ، إذ يبدو بدن الإبريق وقد شكل على هيئة خاتم الإصبع ، مرتكزاً على قاعدة مرتفعة ، وله مقبض بهيئة الثعبان الملتف ، ورقبة قصيرة وفوهة متسعة ، وصنبور مستقيم قصير .

ويطلى هذا النوع من الأباريق عادة بطلاء ذى لون واحد إما أصفر أو أخضر أو بنى ، ويزين بدن بعض الأمثلة أشكال أزهار وريدات صغيرة بارزة(٢٦٠) .

خامساً : الزهريات وآنية الزهور :

يرجع معظم ما أنتجته مدينة چناق قلعة من زهريات وأوانى للزهور إلى فترة نهاية القرن (١٣هـ/ ١٩م) وبداية القرن (١٤هـ/ ٢٠م) ، وهى تتميز بتعدد أشكالها فنجد منها ما اتخذ هيئة الشكل الكأسى وذات مقبضين وفوهة متسعة ، ومنها ما اتخذ هيئة الشكل الكمثرى وذات رقاب طويلة رفيعة وفوهة ضيقة .

وتزدان هذه الزهريات بزخارف مضافة بارزة بأسلوب الباروك ، أو بزخارف نباتية تعتبر تقليداً بسيطاً لزخارف خزف مدينة ازنيق ، وذلك باستخدام الألوان الأبيض والأسود والبرتقالى فوق طلاء ذى لون واحد . ومن أمثلتها زهرية تزدان برسوم أوراق مسننة بسيطة وزهور محورة وأشكال أهلة بداخلها نجوم(٢٦١) .

سادساً : الزمزميات :

تدلنا الزمزمية الموجودة فى الكشك الصينى بمدينة استنابول(٢٦٢) على أن الزمزميات الخزفية كانت من بين التحف الخزفية التى كانت تصنع فى مدينة

---

(260) Öney . (G.) op. cit., p. 61 .

(261) Öney (G). op. cit., pl. 92 , 93 , 94 .

(٢٦٢) يبلغ قطرها حوالى ١٦ سم وقامت بنشرها Öney (G.), op. cit., pl. 99 .

جناق قلعة ، وإن لم يكن إنتاجها بأعداد كبيرة مقارنة ببقية الأنواع التى اشتهرت بها هذه المدينة .

ويمكن تأريخ هذه الزمزمية بفترة نهاية القرن (١٣هـ/ ١٩م) وهى تزدان بزخارف قالبية بارزة تتمثل فى شريط عريض يدور حول حافتها الخارجية يزينه فرع نباتى تخرج منه الأوراق النباتية والزهور ، فى حين يوجد بوسط الزمزمية زهرة تشبه النجمة ذات الثمانية رؤوس يحيط بها وريدات صغيرة ، وذلك تحت طلاء زجاجى ملون باللون البنى الفاتح فى حين استخدم اللون الأخضر الداكن والأصفر الشاحب فى الرسوم (لوحة رقم ٧٤).

وتذكرنا هذه الزمزمية بالزمزميات التى اشتهرت بصناعتها مدينة كوتاهية فى فترة القرن ١٢هـ/ ١٨م) (لوحة رقم ٥٨) وإن كان هناك تشابه فى الشكل ، إلا أننا نلحظ اختلافًا فى الأسلوب الزخرفى فبينما تبدو زخارف زمزمية جناق قلعة وقد تأثرت بأسلوب فن الباروك ، نجد أن زخارف زمزمية كوتاهية وقد غلب عليها الأسلوب النباتى المحور ، فضلاً عن اختلاف الأسلوب الصناعى المستخدم فى تنفيذ الزخارف فى كل منهما .

سابعًا : الشماعد والمباخر :

يعتبر إنتاج مدينة جناق قلعة من الشماعد والمباخر الخزفية من الأمور النادرة، إذ لم يصلنا منها سوى أمثلة قليلة نذكر منها شمعدان خزفى(٢٦٣) يتكون من بدن مخروطى وعامود إسطوانى يعلوه شماعة وقد طلى بطلاء زجاجى أخضر اللون ، والشكل العام لهذا الشمعدان يذكرنا بالشماعد السلجوقية والشماعد المملوكية التى صنعت فى العصر المملوكى الجركسى ، والشماعد العثمانية التى ترجع إلى فترة القرنين (١٠ ـ ١١هـ/ ١٦ ـ ١٧م) .

ومن الجدير بالذكر أن صناعة الشماعد الخزفية كانت معروفة فى العصر

---

(٢٦٣) يوجد هذه الشمعدان بالمتحف الأثنوجرافى بمدينة انقرة ويبلغ ارتفاعه ١٩ سم وقطره ١٢ سم وهو من القطع الخزفية النادروقامت بنشرة Öney (G.), op. cit., pl. 99 .

العثمانى منذ وقت مبكر وقدر وصلتنا نماذج عديدة منها معظمها من صناعة مدينة ازنيق[٢٦٤] كما عرفتها مصر فى العصر المملوكى حيث وصلتنا شماعد ضخمة مصنوعة من الفخار المطلى بالمينا[٢٦٥].

وعن المباخر الخزفية من صناعة مدينة چناق قلعة نذكر مبخرة[٢٦٦] ذات شكل إسطوانى ترتكز على قاعدة مرتفعة وتزدان بزخارف بارزة على الغطاء فقط، وقد طليت بطلاء زجاجى أخضر اللون ، وتتسم هذه المبخرة من حيث الشكل بالبساطة وهى تختلف فى طرازها عن الأشكال المعروفة للمباخر العثمانية .

ثامناً : التماثيل :

انفردت مصانع چناق قلعة بإنتاج نوع خاص من الأوانى بهيئة أشكال الحيوانات والطيور مثل الجمال والخيول والأسود ، والديكه وغيرها ، ولها أرجل طويلة ، وفتحة فى ظهر الحيوان أو الطائر لوضع السائل[٢٦٧] وهى تشبه بذلك أشكال الأوانى المعدنية التى عرفت من أوربا فى العصور الوسطى باسم اكوامانيل[٢٦٨] وهى أباريق من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر ، وكان القسس يستعملونها فى غسل أيديهم عند قيامهم بصلاة القداس[٢٦٩] (لوحة رقم ٧٥).

وتزدان هذه الأوانى التى اتخذت هيئة التماثيل بزخارف مضافة بطريقة

---

(264) Carswell (J.), op. cit., pl. 70 , 98 .

(٢٦٥) يوسف (عبد الرءوف على) الخزف (ضمن كتاب القاهرة ، ص ٣٢٠ .

(266) Öney (G.), op. cit., pl. 100 .

توجد هذه المبخرة الخزفية بالمتحف الاتنوجرافى بمدينة انقرة ، مقاساتها ٢٥ سمارتفاع ، ٢٣سم : قطر .

(267) Lane (A.), op. cit., p. 66 .

(٢٦٨) محمد حسن (زكى) د. فنون الإسلام ص ٥١٢ .

(٢٦٩) ماهر (سعاد) د. الخزف التركى ص ٤٥ .

الباربوتين[٢٧٠] وتستخدم فى تشكيل عين وفم وأنف الحيوان أو الطائر ، إلى جانب أشكال الوريدات الكبيرة التى تزين منطقة الصدر وعادة ما تطلى هذه التماثيل بطلاءات ملونة باللون الأخضر والبنى فى حين يضاف التذهيب وبعض لمسات من اللون البرتقالى المائل إلى الحمرة فوق الطلاء .

مدينة إسطانبول (Istanbul) :

تعتبر مدينة استانبول من المراكز التى قامت فيها صناعة متأخرة للخزف بعد التدهور الذى أصاب مركز صناعتها الرئيسى فى مدينة ازنيق .

ففى النصف الثانى من القرن (١٣هـ/ ١٩م) أنشئ مصنع فى منطقة القرن الذهبى لصناعة البورسلين ، وكان إنتاجه متأثرا بأسلوب البورسلين الفرنسى[٢٧١] .

وتنوعت أشكال الأوانى الخزفية التى كان ينتجها هذا المصنع إذ نجد من بينها الأطباق والقنينات والدوارق والفناجين وأطباقها والفناجين ذات الأغطية ، والسلطانيات وغيرها .

وازدانت منتجات هذا المصنع بزخارف نباتية محاكية للطبيعة بدرجة كبيرة ، وزخارف مذهبة بطريقة الروكوكو البارز الذى كان منتشراً فى أوربا فى ذلك الوقت ، وكان هذا المصنع يضع علامة خاصة على منتجاته الخزفية بالحروف العربية (أثر استانبول)[٢٧٢] داخل منطقة بيضية الشكل مفصصة الحواف .

ولم يستطع هذا المصنع الاستمرار لفترة طويلة خاصة بعد أن وجد أن

---

(٢٧٠) عرف الصناع المسلمون طرقاً كثيرة لزخرفة الفخار مثل النقش والحفر والتجسيم بطريقة الباربوتين أو القرطاس ، والطبع بالأختام انظر الباشا (حسن) د. : المدخل إلى الآثارالإسلامية القاهرة ص ٢٥٠ وعادة ماتثبت الخيوط المضافة بمثل هذه الطريقة بواسطة ابهام اليدين .

(271) Lane (A.), Later Islamic Pottery p. 66 .

(272) Ibid, Fig 24 .

منتجاته الخزفية غير قادرة على منافسة أوانى البورسلين الأوربى والتى كانت تباع بأسعار زهيدة نتيجة لقلة التكلفة .

وفى نهاية القرن (١٣هـ/ ١٩م) أمر السلطان عبد الحميد الثانى بإنشاء مصنع للخزف والبورسلين يكون مقره قصر يلدز ، وكانت منتجات هذا المصنع غاية فى الدقة والجمال . ولكنها كانت لا تفى إلا بطلبات القصر ، وكان السلطان يقدم الكثير منها هدايا إلى السفراء وإلى ملوك أوربا .

وكان هذا المصنع يضع على منتجاته الخزفية علامة باللون الأخضر مكونة من هلال ونجمة[٢٧٣] ، ويمكن القول بأن إنتاج هذا المصنع يقف على قدم المساواة مع بورسلين أوربا ، إلا أنه أغلق أبوابه عندما عزل السلطان محمد رشاد الخامس عن عرشه سنة ١٩٢٢[٢٧٤].

---

(٢٧٣) عن الهلال والنجمة راجع حاشية رقم ٢٤٧ .

(٢٧٤) ماهر (سعاد)د. الخزف التركى ص ٤٤ Lane (A.) Later Islamic Pottery p. 67

الفصل الثانى
التحـف المعدنيـة

الفصل الثانى

التحف المعدنية

على الرغم مما لقيته صناعة التحف المعدنية بصفة عامة والمشغولات الذهبية والفضية بصفة خاصة من تقدير ورعاية من قبل العديد من السلاطين والأمراء العثمانيين وغيرهم من كبار رجال الدولة ، وعلى الرغم أيضاً من احتفاظ كثير من المتاحف التركية وبعض المتاحف الأوربية بأعداد وفيرة من التحف المعدنية العثمانية ، إلا أنه من الملاحظ عدم وجود دراسات مبكرة تتناول موضوع التحف المعدنية العثمانية [(١)] على غرار تلك الدارسات التى تناولت الأوانى الخزفية والمنسوجات والسجاد العثمانى ، وفى اعتقادنا أن السبب وراء ذلك يرجع إلى مجموعة من العوامل الهامة وهى :-

العامل الأول : ويكمن فى أن التحف المعدنية العثمانية لم تحظ بإعجاب هواة جمع التحف وتجار العاديات بنفس القدر الذى حظيت به الأوانى الخزفية وقطع النسيج والسجاد العثمانى وذلك لفتره قد تزيد عن قرن من الزمان ، وينطبق نفس الأمر على الفنانيين الذين كانت تستهويهم التحف الشرقية بصفة عامة فيرسمونها فى لوحاتهم .

العامل الثانى : ويتمثل فى أن معظم التحف المعدنية العثمانية الهامة وخاصة تلك المصنوعة من الذهب أو الفضة والمرصعة بالأحجار الكريمة ظلت حبيسة خزانات القصور والمتاحف العثمانية لفترة طويلة ولم تخرج إلى الضوء إلا منذ وقت قريب ، بالإضافة إلى وجود بعض التحف المعدنية العثمانية المتميزة فى حوزة أصحاب بعض المجموعات الخاصة سواء فى تركيا أو فى خارجها .

---

(١) من أهم الدراسات الحديثه التى تناولت موضوع التحف المعدنية العثمانية :-

- Raby (J.), Silver & Gold, Allan (J.), Copper, Brass & Steel (Decorative Arts From Ottoman Empir, London 1982 .
- Bodur (F.) Türk Maden Sanat, (The Art of turkish Metalworking) Istanbul 1987.
- Kürkman (G.), Silver Ottoman Marks, Istanbul 1996.

العامل الثالث : أن معظم الوثائق العثمانية المتعلقة بطوائف الحرفيين فى مجال أشغال المعادن المختلفه لم ينشر منها حتى الآن إلا القليل .

وحتى يمكننا فهم الأدوار المختلفة التى مر بها فن صناعة التحف المعدنية خلال العصر العثمانى وجدنا أنه من الأفضل تناول هذا الفن فى البداية عند سلاجقة الأناضول (سلاجقه الروم) بشيئ من الإيضاح والتفصيل إذ أنه لايمكن بأى حال من الأحوال إغفال التأثير السلجوقى فى مجال صناعة التحف المعدنية فى العصر العثمانى .

كان من الطبيعى أن يصاحب انتقال السلاجقة من إيران إلى بلاد الأناضول انتقال كثير من الأساليب الفينة والصناعية فى مجال صناعة التحف المعدنية ، خاصة وأن سلاجقة إيران كان لهم شأن كبير فى هذا الميدان .

ورغم قلة ما وصلنا من تحف وأشغال معدنية من عهد سلاجقة الأناضول مقارنة بتلك الأعداد الكبيرة التى وصلتنا من عهد سلاجقة إيران ، إلا أن هذه التحف كافية فى مجموعها للتعرف على أهم مراكز صناعتها وأهم ما تميزت به من حيث الشكل وطرق الصناعة وأساليب الزخرفة .

وأول ما يمكننا ملاحظته على مراكز صناعة التحف المعدنية بالأناضول فى العهد السلجوقى أن معظمها يقع فى المنطقة الجنوبية والجنوبية الشرقية للأناضول، ومن أهم هذه المراكز مدينة قونيه ، وماردين ، حصن كيفا ، دياربكر ، خربوط، ارضروم وارزنجان (٢) .

ومن الملاحظ أيضاً أن سلاجقة الأناضول أعطوا اهتماماً واضحاً لاستخدام معدن النحاس وخاصة سبيكة النحاس الأصفر(٣) وسبيكة البرونز (٤) ـ إلي جانب إقبالهم فى نفس الوقت على استخدام المعادن النفيسة مثل الذهب والفضة والأحجار الكريمة .

---

(2) Bodur (F.) op. cit, p.68 .

(٣) تتكون سبيكة النحاس الاصفر من النحاس + الزنك .

(٤) تتكون سبيكة البرونز من النحاس + القصدير .

وتلقى المصادر التاريخية بعض الضوء على ذلك إذا يشير ابن البيبى فى أكثر من موضع فى تاريخه (٥) إلى استخدام السلاجقة لآنية وتحف من الذهب والفضة مثل الأطباق الفضية والذهبية ، الأحزمة المرصعة ، التيجان المرصعة بالجوهر ، اللجام الذهبى ، التخت الذهبى المرصع بالجوهر ، وذلك فى المناسبات المختلفة كالزواج والولائم والحفلات وعند استقبال الرسل الكبار .

وقد أنتج صناع التحف المعدنية فى عهد سلاجقة الأناضول أشكالاً متنوعة من الأدوات والأوانى المعدنية مثل الشماعد وغيرها من أدوات الإضاءة ، والمباخر والصدريات والصوانى والسلطانيات والمرايا ومقابض ومطارق الأبواب وحليات الأقفال المعدنية والتماثيل فضلاً عن حليات العروش والخيم وقطع الحلى وغيرها .

واستخدم صناع المعادن فى هذه الفترة أسلوب السحب والطرق وأسلوب الصب فى القالب عند تشكيل هذه الأدوات والأوانى المعدنية ، كما استخدموا فى زخرفتها طرق وأساليب صناعية مختلفة مثل طريقة الحز والحفر ، طريقة التفريغ ، طريقة التكفيت ، طريقة التمويه بالذهب والفضة ، طريقة الزخرفة بالمينا، والترصيع بالأحجار الكريمة .

أما العناصر الزخرفية على التحف المعدنية السلجوقية الأناضوليه ، فقد تميزت بالتعدد والتنوع ، وهى تعكس بوضوح مدى حرص الصناع فى معظم الأحيان على زخرفة وتغطية أسطح هذه التحف بشتى العناصر الزخرفية مثل الزخارف النباتية ، والزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى ، والزخارف الهندسية ورسوم الطيور والحيوانات ، ورسوم الكائنات الخرافية ، والمناظر التصويرية فضلاً عن الزخارف الكتابية بالخط الكوفى بأنواعه المختلفة إلى جانب خط الثلث ، وقد

---

(٥) ابن البيبى (ناصر الدين يحيى بن محمد) توفى عام ٦٨٤ هـ علاء الدين (محمد منصور) د. دراسة وترجمه ، القاهرة ١٩٩٤ ، الصفحات ارقام ١٨٧ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢١٥ وعلى الرغم من هذه الإشارات التى أوردها ابن البيبى إلا أن ما وصلنا من تحف معدنية أناضولية مصنوعة من الذهب والفضة قليل ونادر وربما كان يقصد ابن البيبى بالأطباق الفضية والذهبية ، الأطباق المكفته بالذهب والفضة أو المطلية بهذين المعدنين النفيسين .

تنوعت هذه الزخارف الكتابية ما بين الكتابات القرآنية ، والكتابات التسجيلية التى تشتمل على أسماء من صنعت لهم التحف وتواريخها ، وفى بعض الأحيان أماكن صناعتها وأسماء صناعها إلى جانب الكتابات والعبارات الدعائية .

وتتميز الشماعد السلجوقية الأناضوليه بأنها تصنع عادة من البرونزاو النحاس وتكفت بالذهب والفضة ، وهى تذكرنا من حيث أشكالها بأشكال الشماعد الموصلية ، إذ أنها تتكون عادة من بدن اسطوانى قصير مقعر قليلاً من الجانبين، ورقبة قصيرة ، وبيت شمعة يتميز باتساع قطره .

ولاتختلف أشكال حوامل الشماعد السلجوقية الأناضولية عن أشكال الشماعد السابقة الذكر فيما عدا خلوها من الرقبة وبيت الشمعه .

ومن أمثلة الشماعد السجلوقية الأناضوليه شمعدان من النحاس المكفت بالفضة [٦] (لوحة رقم ٧٦) يزين بدنه أربع دوائر تشغلها مناظر تصويرية تتمثل إما فى منظر صياد يمتطى صهوة جواده ، ويحمل بيده اليسر طائر الصيد ، أو فى منظر شراب وذلك على أرضية من الزخرفة العربية المورقة ، ويتخلل هذه الدوائر الكبيرة دوائر صغيرة تشغله زخارف هندسية وأنصاف بخاريات يظهر به كائنان خرافيان متواجهان لأبى الهول .

ويزين رقبة الشمعدان شريط من الكتابة المنتهية برءوس آدمية يتخلله دوائر يظهر بها الكائن الخرافى المعروف باسم (عروسة البحر أو السرينه) ويحيط بهذا الشريط إطاران من الزخرفة الزجزاجيه ، أما بيت الشمعة فيزينه شريط من الكتابة يشبه الشريط السابق يتخلله دوائر يظهر بها زخرفه الشمس المشعة ، ويحيط بهذا الشريط إطارن من الزخرفة المجدولة .

ومن أمثلة حوامل الشماعد حامل شمعدان من النحاس المكفت بالفضة

---

(6) Bodur (F.), op. cit, pl. A. 29 .

يلاحظ أن الذهب استخدم من تكفيت شمعدان سلجوقى اناضولى يشبه الشمعدان السابق الى حد كبيرIbid pl. A. 27

(لوحة رقم ٧٧)[٧] يزين بدنه شريط كتابى محصور داخل مناطق مستطيلة يتخلله دوائر مفصصة كبيرة يظهر فيها رسوم أشخاص يرتدون الأزياء التركية فى أوضاع مختلفة ، ودوائر صغيره بداخلها وريدات ، وذلك على أرضية من الزخارف النباتية وأزهار اللوتس .

ومن أمثلة أدوات الإضاءة المعدنية السلجوقية ، مصباح من البرونز شكل بهيئة تشبه أشكال المشكاوات الزجاجية [٨] ، استخدم فى زخرفته أسلوب التفريغ والتمويه بالذهب .

وتزدان رقبة هذا المصباح بشريط كتابى بخط الثلث يتضمن بعض الآيات القرآنية [٩] وتاريخ الصنع سنة (٦٧٩ هـ / ١٢٨٠م) ومكان الصناعة مدينة قونية [١٠] ويغشى بدن هذا المصباح زخارف عربية مورقه من طراز الرومى غاية فى الدقة والإبداع الفنى يتخللها ثلاث رءوس ثيران بارزة .

ونجد أسلوب التفريغ مستخدما فى هذه الفترة أيضاً فى تنفيذ زخارف مصباح من البرونز [١١] يتخذ هيئة مكعب يعلوه قمة هرمية الشكل ، يرجع تاريخه إلى فترة النصف الثانى من القرن (٧هـ / ١٣ م) يرجح أن يكون من صناعة مدينة قونيه ، ويتخلل زخارفه كتابة تشير إلى اسم الصانع نصها «عمل حسن بن على» .

ويزين هذا المصابح البرونزى وحدات من الزخرفة العربية المورقة من طراز

---

(7) Bodur (F.), op. cit, pl. A26.

(٨) يبلغ ارتفاعه ٢٠ سم وقطر بدنه ٦٠ سم محفوظ فى متحف الشعوب والسلالات بانقرة .
Erginsoy (ü) Maden Sanatı, Resim 132.

(٩) تتضمن هذه الكتابة خمسا وثلاثين آية من سورة النور .

(١٠) تعتبر مدينة قونيه من أهم مراكز صناعة التحف المعدنية فى عهد سلاجقة الأناضول وخاصة التحف ذات الزخارف المفرغة والمموهه بالذهب ، وهذه المصباح صنع من أجل جامع أشرف أو غلوفى بايشهر ، ويشير اصلان آبا إلى ان هذا المصباح صنع بيد فنان من نصيبين فى مدينة قونيه فى سنة (٦٩٩ هـ/ ١٢٩٩م) ، أصلان آبا (او قطاى) ، المرجع السابق ص ٢٦٨ .

(11) Erginsoy (ü) Maden Sanatı, Resim 134 .

الرومى وزخارف هندسية يتخللها دوائر ومثلثات بداخلها وريدات ، إلى جانب تمثيل شكل زوج من السباع مثلا فى وضعه سير وقد رفع كل منها قدمه اليمنى من حين ينثنى ذيله خلف ظهره وذلك داخل منطقتين مربعتين أعلى البدن المكعب .

أما المباخر السلجوقية الأناضولية (المجامر) فنجد منها ما اتخذ الشكل الكروى أو الشكل المخروطى الذى يشبه عمارة الأضرحة السلجوقية المغطاة بقباب مخروطية . ومن أمثلتها مبخرة من النحاس (١٢) ذات شكل كروى تزينها زخارف نباتية وكتابية بالخط الكوفى وأشكال حيوانات نفذت على أرضية مفرغه، ومبخرة من البرونز (١٣) ذات بدن سداسى الأضلاع يتوجه غطاء هرمى مضلع ، وتبدو هذه المبخرة التى ازدانت بالزخارف العربية المورقة المفرغه من طراز الرومى وكأنها نموذج مصغر لشكل الضريح السلجوقى بكافة عناصره وتفاصيله المعمارية .

ومن أدوات المطبخ المعدنية وصلنا صدرية من البرونز (١٤) نفذت زخارفها بأسلوب الحز والحفر (لوحة رقم ٧٨) يزين جوانب سطحها الخارجى يزين السطح الخارجى شريط كتابى بخط الثلث يتخلله ست دوائر تشغلها زخارف نباتية ، كما يزين السطح الخارجى للحافة العريضة للصدريه شريط كتابى آخر بالخط الكوفى تتخلله دوائر صغيره تشبه تلك التى تزين الشريط السابق ، فى حين يزدان الجزء الأوسط للسطح الداخلى للصدرية بدائرة يظهر بها ثلاثة كائنات خرافية متتابعة لأبى الهول على أرضية من الزخارف النباتية .

ويلاحظ أن الجزء الأوسط للسطح الخارجى لهذه التحفة يزدان بدائرة يظهر بها أشكال طيور جارحه ذات أجنحة طويلة .

وسلطانيه من البرونز المموه بالمينا تحمل اسم الملك الارتقى ركن الدين داود من حصن كيفا (٥٠٨ _ ٥٣٩هـ _ ١١١٤ _ ١١٤٤م) وتعكس الرسوم

---

(١٢) خليفه (ربيع حامد) د. والعناصر المعماريه ودورها فى مجال زخرفه الفنون التطبيقيه العثمانيه ص ١٠٢ لوحه رقم ٢٥ .

(13) Erginsoy (ü) Maden Sanatı, Anadolu Selçuklu, Resim 133 .

(14) Bodur (F.) op.cit pl. A 28 .

والمناظر التصويرية التى تزينها بعض التأثيرات البيزنطية (١٥) .

ومن هذه الأدوات مجموعة من الهاونات المصنوعة من البرونز والنحاس اتخذ بعضها هيئة الشكل المنشورى أو المستدير . وغالبا ما تتخذ مقابضها شكل حلقات مستديرة وأحيانا تزينها رسوم نباتية محفوره وأشرطة من الكتابات بالخط الكوفى أو بخط الثلث ، وأشكال رءوس حيوانات بارزة ومعظم هذه الهاونات من صناعة ماردين وخربوط .

ومن التحف المعدنية التى ازدهرت صناعتها فى عهد سلاجقة الأناضول المرآيا المعدنية ، والتى كانت تصنع عادة من البرونز أو النحاس ، وتتخذ هيئة قرص ولها مقبض مستقيم ، ويزين ظهورها فى الغالب بواسطة الحفر أو الصب أشرطة كتابية بالخط الكوفى أو بخط الثلث بالاضافة إلى الزخارف الهندسية والنباتيه وأشكال الكائنات الحية والخرافيه (١٦) .

كما شاع فى عهد سلاجقة الأناضول عمل مقابض ومطارق الأبواب وكذلك حليات الأقفال المعدنية من سبيكة البرونز أو النحاس .

وغالبا ما كانت هذه الأدوات تشكل بهيئة الحيوانات والطيور والكائنات الخرافية ومن أمثلتها مقبض برونزى على شكل رأس ثور (١٧) ، ومطرقة باب من البرونز على شكل تنيين تشابكت أرجلهما الأمامية وينتهى ذيل كل منهما بهيئة رأس طائر وبين رأسهما شكل رأس أسد (١٨) ومن حليات الأقفال المعدنية حليات من البرونز شكلت كل منها بهيئة إبريق له مقبض واحد أو مقبضان وقاعدة مرتفعة (١٩) (لوحة رقم ٧٩) ، وأخرى من النحاس شكلت بهيئة وعل

---

(١٥) رايس (تامارا) السلاجقه ، ترجمه لطفى الخورى ، ابراهيم الداقوقى ، بغداد ١٩٦٨ لوحة رقم ٤٤ .

(16) Bodur (F.) op.cit, pl, A25, A30, A33 .

(١٧) رايس (تامارا) المرجع السابق لوحه رقم ٣٠ .

(18) Erginsoy (ü) Maden sanatı,Resim 141.

(19) Bodur (F.), op. cit, plA 22 .

وكتب عليها بخط الثلث عبارة «العز الدائم»[٢٠] .

وقد عرفت فى هذه الفترة أيضاً صناعة التماثيل المعدنية ، وكانت فى الغالب تشكل بهيئة الحيوانات أو الكائنات الخرافية ، ومن أمثلتها تمثالين صغيرين من البرونز شكلا بهيئة ابن أوى [٢١] وتمثال من البرونز شكل بهيئة الكائن الخرافى أبى الهول [٢٢] .

ومن الحليات المعدنية السلجوقية النادرة وصلنا حلية من البرونز شكلت بهيئه عقد نصف مستدير ، تزدان بمنظر تصويرى يتألف من شخصين فى مجلس شراب وطعام ، مثلا وهما يجلسان الجلسة الشرقية ويرتديان الملابس التركية الطراز ، وقد أمسك أحدهما بكأس فى يده بينما يمسك الآخر فى يده بثمره[٢٣] (لوحة رقم ٨٠) .

ويفصل بين الشخصين طبقان من أطباق الفاكهة ، يبدو العلوى منهما وكأنه معلق فى الهواء ، ويذكرنا هذا المنظر التصويرى بأسلوب المدرسة العربية فى التصوير وخاصة أسلوب المدرسة المملوكية فى العصر البحرى والتى تأثرت بأسلوب المدرسة السلجوقية فى التصوير .

ويحيط بهذا المنظر التصويرى شريط من الكتابة الدعائية بالخط الكوفى نصها «السلام ، السلامة ، السعادة ، اليمن ، البركة» .

ويلاحظ أن زخارف هذه الحلية قد تم عملها بواسطة القالب ، ثم طليت بعد ذلك بالذهب ، ورصعت فى مركز العقد بفص من العقيق الأحمر . ومن المرجح أن تكون هذه الحلية من صناعة مدينة أرضروم وأنها كانت تشكل جزءً من حلية عرش .

أما الحليات السلجوقية التى صنعت من الفضه أو من الذهب فهى قليلة ،

---

(20) Bodur (F.), op. cit., pl. A 23 .
(21) Ibid pl. A 12 .
(22) Erginsoy (ü) Maden Sanatı, Resim 142 .
(23) Bodur (F.) op. cit, pl A, 15 .

ومن أمثلتها مشبك أو ابزيم حزام من الفضة المموهة بالذهب تزدان بأشكال كائنات خرافية داخل دوائر تتمثل فى التسرذى الرأسين وأبى الهول . ويرجح أن تكون هذه الحلية قد صنعت لشخص ذى مكانة مرموقة فى مدينة ديار بكر فى فترة الحكم الارتقى خلال النصف الأول من القرن (٧هـ / ١٣م) [٢٤].

ومن أمثلتها أيضا مشبك حزام ذهبى بأشكال كائنات خرافية مجنحة بهيئة الأرانب والنسور على أرضية من الزخارف النباتية ، ينسب إلى زوجة السلطان كيسخرو الثانى (٦٣٤ ـ ٦٤٤هـ / ١٢٣٦ـ ١٢٤٦م) [٢٥] .

التحف المعدنية فى العصر العثمانى :

أولاً : من حيث المواد الخام :

استخدم صناع المعادن فى العصر العثمانى أنواعاً مختلفة من المعادن والفلزات والسبائك فى تشكيل وزخرفة التحف المعدنية ، وأن تركز اهتمامهم بصورة واضحة فى استخدام معادن النحاس والذهب والفضة والحديد .

واحتل معدن النحاس وخاصة سبيكة النحاس الأصفر مركز الصدارة لدى العثمانيين فى صناعة الأوانى والأدوات المعدنية ذات الاستخدام اليومى ، ويرجع السبب فى إقبال العثمانيين على هذا المعدن إلى وجود معدن النحاس بوفرة فى منطقة الأناضول [٢٦] حيث ظلت مناجم النحاس تستغل دون توقف حتى منتصف القرن (١٣ هـ / ١٩ م) [٢٧] .

أما البرونز والذى تتكون سبيكته من (النحاس+ القصدير) فيأتى استخدامه فى المرتبة الثانية بعد النحاس ، وان كان من الملاحظ تناقص أعداد التحف المصنوعة

---

(24) Erginsory (ü) Maden Sanati . Resim 131 .

(٢٥) رايس (تامارا) المرجع السابق ، لوحة ٤٥

(26) Allan (J.) op. cit., p33 .

(27) Bodur (F.) , op. cit, p.. 70 .

من البرونز فى العصر العثمانى بصفة عامة ، وربما يرجع السبب فى ذلك إلى نقص القصدير فى منطقة الأناضول حيث أنه كان يؤتى به من أوربا [٢٨] ، ولعل ذلك يفسر لنا سبب إقبال العثمانيين على استخدام النحاس النقى نسبياً أو سبيكة النحاس الأصفر فى عمل كثير من التحف المعدنية .

وإذا كان القصدير قد استخدم بشكل قليل فى مكونات السبائك التى كانت تصنع منها التحف المعدنية العثمانية إلا أننا نجده يستخدم بكثرة فى طلاء الأوانى النحاسية [٢٩] ، ومن المعادن النفيسة التى لعبت دوراً هاماً فى صناعة التحف والمشغولات المعدنية العثمانية ، معدن الذهب ، ومعدن الفضة ونستطيع أن نتبين أهمية هذه المعادن فى البلاط العثمانى منذ وقت مبكر خاصة بعد نجاح الاتراك العثمانيين فى الاستيلاء على منطقة البلقان المعروفة بوفرة مناجم الذهب والفضة وخاصة مناجم الفضة فى منطقة (نوفوبردو ـ Novo Brdo) فى عهد السلطان محمد الفاتح سنة ١٤٥٥ م .

كذلك لايمكن إغفال أهمية الغنائم والكنوز التى استولى عليها السلاطين العثمانيون خلال حروبهم فى الشرق والغرب باعتبارها مصدر هام من مصادر الذهب والفضة . فعقب فتح القسطنطينيه ٨٥٧هـ / ١٤٥٣م) فى عهد السلطان محمد الثانى ، ثم الاستيلاء على كثير من محتويات خزائن الكنائس الضخمه ، كما تشير المصادر التاريخيه إلى الغنائم الكثيرة التى حصل عليها هذا السلطان أثناء حروبه مع الاق قيوناللو بعد موقعه تركان سنه ٨٧٨ هـ/ ١٤٧٣م) وقد ذكر أحد المعاصرين لهذه الحملة العسكرية إلى وجود أوانى ذهبية بين محتويات هذه الغنائم [٣٠] .

وفى عهد السلطان سليم الأول تم نقل كثير من الغنائم إلى مدينة

---

(28) Allan (J.) op. cit, p. 33 .

(٢٩) كان القصدير يستخدم فى طلاء أوانى الطبخ والطعام النحاسية حيث ينتج عن استخدامه تكون طبقه تكسب الآنيه مظهر الأوانى الفضيه وفى نفس الوقت تحمى من التأثير السمى للنحاس النقى المستخدم فى عمل هذه الأوانى .

(30) Raby (J.), Silver & Gold, p. 18 .

القسطنطينية سواء من مدينة تبريز عقب هزيمة الصفويين فى سنة (٩٢٠هـ / ١٥١٤م) ومن مدينة القاهرة عقب هزيمه المماليك فى سنه (٩٢٣هـ / ١٥١٧م) وقد اشتملت هذه الغنائم على الذهب والفضة وغيرها من التحف والأسلحة النادرة والثمينه [٣١] . وعلى الرغم من أن الدولة العثمانية دولة سنية المذهب إلا أنه من الملاحظ وجود نوع من البذخ فى استخدام الذهب والفضه ، مما قد يتنافى مع التعاليم الدينية الإسلامية .

وربما يرجع السبب فى ذلك الأمر إلى حب الأتراك وولعهم الشديد بالزينة والتأنق ، إذ عرف عن كثير من سلاطين الدولة العثمانية حبهم للمشغولات الذهبية والفضية ، بل وتعلم بعض منهم فن الصياغة على يد بعض الصناع اليونان أو الأرمن ، ومن هؤلاء السلاطين السلطان سليم الأول والسلطان سليمان القانونى الذى تعلم فى صياغة الذهب اثناء فترة أمارته بمدينه طرابزون [٣٢] على يد صانع ماهر من اليونان يسمى «قسطنطين» وتذكر المصادر التاريخيه أيضاً أن هذا السلطان قام ببناء ورشة لصياغة الذهب بمدنية استانبول [٣٣] .

والجدير بالذكر أن طائفة الصياغ والجوهرجيه قد لعبت دوراً مهماً فى حياة البلاط العثمانى منذ عهد السلطان محمد الثانى وسوف نتناول ذلك بالتفصيل فى حينه .

ومن المعادن الهامة التى عرفها صناع المعادن فى العصر العثمانى الحديد وخاصة الحديد الصلب الذى يعرف بالفولاذ ، وكان يستخدم بصفة أساسية فى صناعة السلاح مثل المدافع والسيوف والخناجر والدروع والخوذات وغيرها .

---

(٣١) خليفه (ربيع حامد) د. تأثيرات مملوكية عثمانيه متبادلة فى مجال صناعة التحف المعدنية . ص ص ٥٦ ، ٥٧ .

(32) Kürkman (B.), op. cit, p. 73 .

(33) Raby (J.) silver & Gold P. 20 .

وكان السلطان سليم الأول قد أقام من قبل داراً لفحص المشغولات الفضية والذهبيه بمدينة استانبول .

ثانيا : الطرق الصناعية :

استخدام صناع المعادن فى العصر العثمانى معظم الأساليب والطرق الصناعية المعروفة فى تشكيل المعادن وزخرفتها ، وإن كان من الملاحظ اهتمامهم بأساليب معينة دون غيرها .

ففى مجال تشكيل المعادن نجدهم يستخدمون طريقة السحب والطرق ومايرتبط بها من عمليات أخرى فرعية ، إلى جانب استخدام طريقة الصب (السباكة) فى القوالب وخاصة الصب فى القوالب الرملية .

أما الأساليب الصناعية التى استخدمت فى إحداث الزخرفة على التحف المعدنية العثمانية فيمكن دراستها على النحو التالى :

طريقة الحز والحفر : (٣٤)

استخدمت طريقة الحز فى زخرفة التحف المعدنية العثمانية منذ وقت مبكر وخاصة فى تنفيذ زخارف الأرضيات النباتيه والزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) وكذلك الزخارف الكتابية والهندسية ، أما طريقة الحفر فلم تكن من الطرق الشائعة إذ يلاحظ أنها لم تستخدم بكثرة فى زخرفة التحف المعدنية العثمانية .

طريقة الطلاء والتمويه بالذهب والفضة : (٣٥)

تعتبر طريقة الطلاء أو التمويه بالذهب والفضة أحدى الطرق التى استخدمت على نطاق واسع فى أشغال المعادن فى العصر العثمانى ، وقد مال العثمانيون إلى استخدام هذه الطريقة بشكل كبير ، ويعتبر النحاس من أكثر المعادن ملائمة

---

(٣٤) يختلف الحز عن الحفر فى ناحيتين الأولى أن الحز يتم عمله بالأيدى مباشرة دون الدق على أقلام الحفر والأمرالثانى أن الحز يحدث انخفاضاً فى سطح المعدن ولايزيله ، بينما الحفر يعمل على طرد سلخات رقيقة من المعدن .

(٣٥) أشار إلى هذا الأسلوب الصناعى كل من الهمدانى فى القرن (١٠م) والبيرونى فى القرن (١١م) وأبوالقاسم القاشانى فى القرن (١٣م) كما أخرجت الحفائر التى تم القيام بها فى مدينة نيسابوربعض الأوانى النحاسية وسروج وأحزمة للجياد مصنوعة من النحاس المطلى بالذهب كما عرف هذا الأسلوب فى عهد سلاجقة الأناضول فى القرن (٧ هـ / ١٣م) وأيضاً فى أواخر

للتمويه بعد الفضه ، وكان العثمانيون يطلقون على النحاس المطلى بالذهب «التومباك» .

ومن الجدير بالذكر أن هذا الأسلوب لم يكن جديداً على صناع المعادن فى العصر العثمانى إذ سبق وأن عرف عند سلاجقة الأناضول [٣٦] ، ويعتبر استخدامه فى العصر العثمانى امتداداً لاستخدامه فى العصر السلجوقى .

وتستخدم طريقة الطلاء بالذهب أو الفضة لغرضين الأول جمالى والثانى وظيفى وهو حماية البنية الداخلية للمعدن حيث يكون معدن الطلاء غالباً أكثر مقاومه للتآكل من المعدن المطلى تحته .

وتعكس التحف المعدنية العثمانية التى زخرفت بهذه الطريقة من مصابيح معدنية وطسوت وشماعد وسلطانيات وقوارير وأباريق وقماقم مدى انتشار هذا الأسلوب فى زخرفة المعادن العثمانية ، ولم يقتصر استخدام هذه الطريقة على زخرفة التحف المعدنية النحاسية أو الفضية ذات الصفة المنقولة فقط ، بل نجد يستخدم أيضاً فى زخرفة التحف النحاسية ذات الصفة الثابتة ومن أمثلتها الأبواب المصفحة بجامع السليمانيه (٩٦٥هـ / ١٥٥٧م) والمدفأة بالحجرة الملحقة بجوسق السلطان مراد الثالث بقصر طوبقابى .

طريقة التفريغ أو القطع :

تعتبر طريقة التفريغ [٣٧] من الطرق المفضلة لدى صناع المعادن فى العصر العثمانى ، ويتم الحصول على الزخارف المفرغة إما عن طريق تفريغ الزخرفة بواسطة آلة حادة يطرق عليها أو بواسطة الصب فى القالب .

وقد استخدمت طريقة التفريغ على نطاق واسع فى زخرفة أدوات الإضاءة المعدنية العثمانية وخاصة المصابيح التى اتخذت هيئة المشكاوات الزجاجية ،

العصر المملوكى (٩هـ / ١٥م) فى مصر والشام .

(٣٦) راجع حاشية رقم ٨ .

(٣٧) استخدم أسلوب التفريغ فى زخرفة كثير من التحف المعدنية فى عهد سلاجقة الأناضول ويعتبر

بالإضافة إلى التنانير والمباخر ذات الأغطية النصف كرويه ، والواقع أن استخدام هذه الطريقة الزخرفية فى التحف السابقة كان يخدم الغرض الوظيفى إلى جانب الغرض الزخرفى والجمالى .

كما استخدمت هذه الطريقة أيضاً فى بعض التحف كأسلوب زخرفى مشترك مع طرق أخرى ، حيث نجدها تستخدم فى زخرفة مقابض وقواعد الأوانى والحلقات البارزة التى تزين أبدان المباخر ، وفى بعض أجزاء الأسلحة مثل السيوف والخناجر والأطبار .

بالإضافة إلى ذلك فقد استخدم أسلوب التفريغ فى عمل الحليات المعدنية أعلى قمم المآذن والقباب ، وفى التغشيات المعدنية والأبواب المصفحة بالمنشآت المعمارية العثمانية .

طريقة التكفيت :

على الرغم من استخدام هذه الطريقة منذ وقت مبكر فى زخرفة المعادن العثمانية إلا أن هذه الطريقة لم يكتب لها الشيوع فى زخرفة أشغال المعادن العثمانية وخاصة تلك المصنوعة من النحاس .

ومن التحف المعدنية العثمانية المبكرة التى استخدم فى زخرفتها طريقة التكفيت صدرية من النحاس الأصفر المكفت بالفضة [(٣٨)] ، تشتمل على كتابة بخط الثلث تتضمن اسم السلطان مراد الثانى (٨٢٥هـ / ١٤٢١م / ٨٥٥هـ / ١٤٥١م) وبعض ألقابه .

والنظرة الأولى لهذه الصدرية من ناحية الشكل والزخارف والأسلوب الصناعى تؤكد أنها من عمل صانع مملوكى، وقد رجح جيمس آلن (Allan J.) ذلك مفترضاً أن تكون هناك مجموعة من صناع المعادن المماليك قد أقامت لها ورشة (مصنع صغير) فى مدينة بورصة فى عهد السلطان مراد الثانى، وأن هؤلاء

---

(٣٨) خليفه (ربيع حامد) د. تأثيرات مملوكية عثمانية متبادلة فى مجال صناعة التحف المعدنية لوحه رقم ١ أ ، ب .

الصناع كانوا يقومون بصنع التحف المكفته وفقاً للأسلوب المملوكى ، وإن إنتاج هذا المصنع كان مخصصاً للاستخدام الملكى وللتصدير[٣٩] .

وان كنا نرجح أن تكون هذه الصدرية قد عملت خصيصاً للبلاط العثمانى، وأنها كانت ضمن الهدايا التى حرص بعض سلاطين المماليك على إرسالها إلى سلاطين الدولة العثمانية فى المناسبات المختلفة لاسيما وان هذه الهدايا كانت فى الغالب تتضمن تحفاً مكفتة بالذهب والفضة [٤٠] .

ويذكر أحمد فريدون فى هذا الصدد «أنه فى ٢٠ ذى الحجة سنة ٨٤٣هـ أرسل جقمق قاصده أحمد بن الطاهر حاملاً الرد على الرسالة التى كان السلطان العثمانى مراد الثانى قد بعث بها إليه وقد ضمت التحف والهدايا التى صاحبت الرسالة سيوفاً وخوذاً ودروعاً واطباراً مكفتة بالذهب والفضه [٤١] .

ولايعنى ترجيحنا السابق أن منطقة الأناضول لم تعرف استخدام هذا الأسلوب الصناعى فى زخرفة التحف المعدنية والذى كان منتشراً فى مصر والشام فى العصر المملوكى ، فقد عرفته خلال عهد سلاجقة الأناضول فى القرن (٧ هـ / ١٣م) كما عرفته خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين (١٤ ، ١٥م) وخاصة فى منطقة شرق وجنوب الأناضول .

ولكن يبقى التسآول الأكثر أهمية وإثارة للاهتمام متمثلاً فى هل قدر لأسلوب التكفيت أن ينتشر غربا وأن يصل إلى مدينة بورصة ومدينة استانبول ؟

للإجابه على هذا التسآول ينبغى فى البداية أن نحدد نوعية معادن التحف

لوحه رقم ١ أ ، ب .

(39) Allan (J.), Copper, Brass & Steel. P. 36 .

(٤٠) خليفه (ربيع حامد) د. تأثيرات مملوكيه عثمانية متبادلة فى مجال صناعة التحف المعدنية ص ٥٤ .

(٤١) المرجع نفسه ص ٥٤ أورد هذه التحف أحمد فريدون ت ٩٩٩ هـ / ١٥٨٣ م) منشأت الملوك والسلاطين ، مخطوط بمكتبه طوبقابى سراى رقم R 1960 ورقة ٣٠٨ ونقلها عنه متولى (أحمد فؤاد) د. الفتح العثمانى للشام ومصر من واقع الوثائق والمصادر التركية والعربية المعاصرة ،

التى زخرفت بالتكفيت ، وأن نفرق بين المعادن النفيسة المستخدمة فى عملية التكفيت .

إذ أنه من الواضح أن التحف المعدنية العثمانية التى صنعت من النحاس المكفت تعتبر قليلة جداً وأن الصناع كان يفضلون استخدام طريقة الطلاء والتمويه بالذهب والفضة فى زخرفتها أكثر من التكفيت .

أما التحف المعدنية العثمانية المصنوعة من الصلب وبصفة خاصة الأسلحة مثل الدروع والخوذ والسيوف والخناجر والاقفال فقد شاع فى زخرفتها استخدام أسلوب التكفيت وبصفة خاصة خلال فترة القرنين التاسع والعاشر الهجريين (١٥ ، ١٦) .

ويعتبر استخدام الذهب فى تكفيت هذه التحف هو الأكثر شيوعا ، وفى هذه الحالة كنا نجد أسلاك الذهب تشكل وتدق على سطح الصلب الخشن .

وعادة ما كان التكفيت يستخدم فى عمل الزخارف النباتية والزخارف العربية المورقة والكتابات القرآنية والتسجيلية على الأسلحة العثمانية .

ومن المثير أيضاً أن تصلنا من العصر العثمانى بعض التحف المعدنية المصنوعة من الفضة المكفتة بالذهب [٤٢] على الرغم من أن الفضة المكفتة بالذهب تعتبر من الاستخدامات النادرة جداً فى العالم الإسلامى . والأصل فى استخدامها فى العصر العثمانى غير مؤكد فى الوقت الحال مثلها فى ذلك مثل التكفيت بأسلاك سميكة من الذهب فى الصلب .

طريقة الترصيع بالاحجار الكريمة والمينا :

أقبل صناع المعادن فى العصر العثمانى على استخدام الأحجار الكريمة والنصف كريمة فى ترصيع التحف المعدنية ، وخاصة أحجار الزمرد والياقوت

القاهرة ١٩٧٦ ص ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

(٤٢) من أهم أمثلتها مجموعة من الأقفال الفضيه صنعت للكعبة الشريفة فى عهد السلطان مراد الثالث ومحمد الثالث وأحمد الأول ، واستخدم الذهب فى تكفيت زخارفها الكتابية والنباتية .

والماس والفيروز والمرجان واللؤلؤ واليشم وغيرها ، وقد تنوعت مقاطع هذه الأحجار فمنها المربع ، والمستدير ، والمتعدد الأضلاع ، ومنها التى تأخذ شكل المعين .

وتمثلت هذه التحف المعدنية فى الغالب فى الأسلحة مثل الدروع ومقابض السيوف والخناجر والخوذ إلى جانب الزمزميات [٤٣] والشماعد والأباريق المعدنية والمصنوعه من البللور الصخرى والطسوت والصوانى فضلاً عن الحلى والمصاغ ، والحليات المعدنية التى كانت توضع فى عمائم السلاطين [٤٤] وتثبت بها مجموعة من الريش .

وتميزت طريقة الترصيع بالفصوص فى العصر العثمانى بأنها كانت تثبت فى وضع مائل على سطح التحفة أو قطعة الحلى داخل بيوت تصنع من معدن التحفة نفسه ، ثم يقوم الصانع بعد ذلك بثنى حافة البيت على الفص لتثبيته .

وفى بعض الأحيان يتم إحكام تثبيت هذه الفصوص عن طريق شعب صغيره تشكل بهيئة تشبه بتلات الزهرة بحيث تصبح الأماكن المرصعة أشبه بالزهور التى على وشك التفتح ، وكان الصانع يقوم بالربط بين هذه الوحدات بأفرع نباتية دقيقة .

كما عرف صناع المعادن فى العصر العثمانى استخدام المينا فى زخرفة التحف المعدنيه ، سواء المينا الشفافه أو المينا المعتمة ، وفى أحيان كثيرة كان الصانع يجمع فى زخرفة التحفة بين طريقة الترصيع بالأحجار الكريمة وطريقة المينا .

وتعتبر مدينة استانبول فى فترة القرنين (١١ ـ ١٢هـ / ١٧ ـ ١٨م) من

Allan (J.), Copper, Brass & Steel pl. 24 , 25 , 26.

(٤٣) شكلت بعض الزمزميات التى وصلتنا من العصر العثمانى من الذهب أو البللور الصخرى على هيئة الزمزميات الجلديه .

(٤٤) اشتملت كتب الحرف على معلومات هامة تتعلق بهذه الحليات الملكية وطريقة فكها وتنظيفها ، وبصفة خاصة الجواهر والأحجار الكريمة واشارت إلى أن أشكالها تزيد على المائة ، راجع فى ذلك خليفه (ربيع حامد) د. دراسة لمجموعة جديدة من صور الالبومات العثمانية (دراسات آثاريه

أشهر مراكز صناعة المعادن المنزلة بالمنيا فى ذلك الوقت [٤٥] وخاصة المشغولات الذهبية والفضية .

طوائف صناع المعادن فى العصر العثمانى :

يعتبر الحديث عن طوائف صناع المعادن فى العصر العثمانى من الموضوعات الصعبة التناول ذلك أن الوثائق المتعلقة بهذه الطوائف لم ينشر منها حتى الآن إلا القليل .

ولاشك أن هذه الوثائق تعتبر من المصادر الهامة التي تساعد فى دراسة التحف المعدنية العثمانية لما تحويه من معلومات قيمة تتعلق باختصاص كل طائفة وأسماء أفرادها وجنسياتهم والأماكن التى كانوا يزاولون فيها أعمالهم ، بالإضافة إلى ذكرها لأسماء رءوساء هذه الطوائف ومهرة صناعها ورواتبهم والعلاقة بينهم وبين البلاط العثمانى .

طائفة الصياغ :

أنشأ السلطان محمد الفاتح فى مدينة استانبول حيا لهذه الطائفة يعرف باسم حى الصاغة [٤٦] ، ويعتبر كتاب أوليا چلبى (سياحت نامه) من المصادر الهامه التى القت الضوء على طائفة الصياغ فى العصر العثمانى وخاصة طائفة صياغ الفضه بمدنية استانبول حيث أشار إلى أنها تعتبر واحدة من أكبر طوائف صناع المعادن ويهيمن عليها رئيس الطائفة ، وإن لها ورشة واحدة (مصنع) بمدينة استانبول وثلاثة آلاف حانوت يعمل فيها خمسة الآف شخص [٤٧] .

وذكر اولياچلبى أن أول رئيس لطائفة صياغ الفضة فى عهد السلطان محمد الفاتح شخص يدعى ناصر بن عبدالله وأن تربته فى مدينة عدن باليمن [٤٨] .

---

(٤٥) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٥٥ .

(46) Raby (J.), op. cit, p. 20 .

(47) Kürkman (G.) op. cit p. 73 .

(48)Ibid, p. 73

كما ورد فى أحد سجلات رواتب القصر العثمانى المؤرخة فى نهاية سنة ١٥٣٠م وبداية سنة ١٥٤٠م بعض القوائم التى تضم أسماء بعض الصياغ الذين عملوا فى عهد السلطان بايزيد الثانى مثل الأستاذ أحمد رئيس الصياغ وكذلك محى الدين أحد صناع الفضة بالإضافة إلى ذكر عدد خمسة وثلاثين صائغا للذهب (٤٩) .

ويذكر (ميناقينو Menavino) أنه كان يوجد فى مطلع القرن (١٦م) سبعون صائغا يقومون بجميع أشغال الذهب والفضة للسلطان العثمانى ، وكانوا خليطاً من الفرس والترك يتقاضون أجورهم عن كل قطعة بالإضافة إلى رواتبهم، كما كان لهم دكاكين فى قلب استانبول حيث حى الصاغة الذى أنشأه محمد الفاتح (٥٠) .

وقد لقت طائفة صياغ الذهب والفضة فى عهد السلطان سليم الأول وفى عهد ابنه السلطان سليمان القانونى كل الرعاية والاهتمام مما أدى إلى تقدمها وازدهارها ، ومن المعروف أن كل من السلطانين السابقين قد تعلما فن صياغة الفضة فى مدينة طرابزون أثناء فترة إمارتهما (٥١) .

وقد تضخم عدد الصياغ فى الربع الأخير من القرن العاشر الهجرى (١٦م) وذلك إذا أخذنا بما ذكره أحد الأطباء الخصوصيين للسلطان مراد الثالث ويدعى (دومينكو ـ Domenico) الذى ذكر أن عددهم يبلغ نحو خمسمائة شخص ما بين أستاذ للمهنه وصبى (٥٢) .

---

(49) Raby (J.), op. cit p. 19 .

(٥٠) راجع حاشية رقم (٤٦) Raby (J) op. cit, p. 20

(٥١) اورد اوليا جلبى حادثه لطيفه توضح مدى التزام رءوساء طائفة الصياغ بتعليم أفرادها أصول الصنعة حتى ولو كانوا من الأمراء ، فقد ذكران قسطنطين اليونانى أستاذ الأمير سليمان (السطان سليمان القانونى) غضب عليه يوما واقسم ان يعاقبه بألف ضربه بالعصا ، ولما علمت والدة سليمان بذلك ارسلت إلى قسطنطين ١٠٠٠ جنيه انجليزى من الذهب لكى يعفو عنه إلا أنه رفض وطلب من الأمير سليمان أن يسحب هذه الجنيهات الذهبيه اسلاكاً رفيعه عقاباً له واكتفى بعد ذلك بضربه ضربتين فقط حتى لا يحنث فى قسمه Kürkman (G.) op. cit, p. 73 .

(52) Raby (J) op. cit, p. 20 .

والحقيقة أن تذوق البلاط العثمانى للاشغال الفنية الفخمة المصنوعة من الذهب والفضة إلى جانب كثرة الاحتفالات السلطانية كانا من العوامل الهامة وراء هذا الإنتاج الضخم من المشغولات العثمانية الرائعة .

ويمكن أن نضيف عاملاً آخر ساعد على الارتقاء بفن صياغة الذهب والفضة من حيث الكم والكيف وهو الأخذ بمبدأ تعليم أمراء البلاط العثمانى للمهارات والحرف اليدوية وعلى رأسها حرفة الصياغة .

وقد ارتفعت مكانة الصياغ فى القرن الحادى عشر البحرى (١٧م) إلى درجة كبيرة كما يستنتج من حديث اولياجلبى الذى كان هو نفسه صائغاً ، وابنا لرئيس الجواهرجية حيث يذكر أن طائفة صياغ الفضة سواء من اليونان[٥٣] أو الارمن أو المسلمين أو اليهود كانوا يزينون حوانيتهم بالتحف الفضية الرائعة ، ويرتدون عمائم حمراء وخضراء اللون ، ويتقلدون أسلحتهم ويركبون قبل السلطان فى مواكب الاحتفالات[٥٤] .

طائفة الجواهرجية :

كانت هذه الطائفة تضم فى أيام السلطان محمد الفاتح حوالى ١٥٥ شخص يعملون فى ١٠٠ حانوت ، وتولى رئاستها شخص يدعى حسين بن ناصر بن عبدالله وتربته فى مدينة أصفهان .

وقد ضمت هذه الطائفة بين أعضائها أفراداً من جنسيات مختلفة إلى جانب الجواهرجية الأتراك ، مثل اليهودى (كوبلى Küpeli) واليونانى (سميورقاش Semmur kas,) وكذلك (لاسكراكى - Laskaraki) و (بنيلى ـ Benli) والارمنى (بيدروس ـ Bedros) ومن الأتراك (لاظ على ـ Laz Ali) استاذ والد أولياجلبى[٥٥] .

---

(٥٣) يذكر اولياجلبى انه تعلم اليونانية واللاتينية على يد صائغ يونانى يدعى (سيمون Simeon)
Raby (J) op.cit., p. 32 .
(54) Kürkman (G) op. cit, p. 73 .
(55) Ibid, p. 73 .

ومن الجدير بالذكر أن والد اولياجلبي درويش محمد ظلى قد شغل منصب رئيس طائفة الجواهرجية ، وهو الذى صنع المزراب الذهبى للماء فوق الكعبة ، وكذلك الصندوق المحفوظ فيه أثر قدم النبي فى مصر والذى قام بصنعه من الفضة والذهب ووشاه بالمينا ويعتبر تحفة فنيه [٥٦] .

ومن المفيد أن نشير فى هذا الصدد إلى تحفتين من التحف المعدنية الثمينة التى رصعت بالجواهر وسجل عليها اسم صانعهما وهما الغطاء المرصع بالجواهر لديوان السلطان مراد الثالث وصنعه رئيس الجواهرجية محمد فى سنة ١٥٨٨م، وعرش البيرام (رمضان) الذى أهداه ابراهيم باشا للسلطان مراد الثالث وهو من عمل إبراهيم ودرويش بك فى سنة ١٥٨٥م [٥٧] ، وكلتا التحفتين من الأعمال التى تدل على البراعة الفنية والمرتبة التى وصل اليها صياغ الذهب والجواهرجية .

وكان أعضاء هذه الطائفة يزينون حوانيتهم بالجواهر والأحجار الكريمة وكذلك أسلحتهم ، ويركبون قبل السلطان فى الاحتفالات العامة [٥٨] .

طائفة النقاشين فى المعادن :

يذكر اولياجلبى أن هذه الطائفة كانت تضم أيام السلطان محمد الفاتح حوالى ٤٠٠ شخص يعملون فى ٣٠٠ حانوت ، وأول رئيس لها هو طاهر الفارسى الذى قام بصنع قفل لباب الكعبة يزدان بزخارف كتابية تتضمن الشهادتين على أرضية من الزخارف النباتية ، وتربته فى مدينة شيراز [٥٩] .

وكان أفراد هذه الطائفة يقومون بنقش أصناف التحف والأوانى المختلفة بعد إتمام تشكيلها ، كما كانوا يقومون بزخرفة أشغال الصياغ والجواهرجيه . ومن

---

(٥٦) حرب (محمد) تجربه مثيرة لرحالة تركى قضى ٤٤ عاما فى ٢٣ دولة ، العربى سبتمبر ١٩٨١ ص ١٠٤ ، ١٠٧ .

(57) Raby (J) op. cit, p. 42 .

(58) Kürkman (G.) op. cit, 73 .

(59) Kürkman (G.) op. cit, p. 74 .

أشهر أساتذة هذه الطائفة صانع يونانى يدعى (ميخائيل سيمتيشى اغلو ـ Michael Simitçiöglu) وقد تخصص فى عمل زخارف أغلفة الساعات والسيوف والخناجر للسلاطين العثمانيين ، وقام أيضاً بعمل بعض الأشغال الرائعة لسلطان الهند وشاه إيران (٦٠) .

ويشير اولياجلبى إلى اثنين من أكثر النقاشين والمموهين بالمينا شهرة على أنهما من أصل أرمنى (٦١) ، مما يوضح مشاركة بعض الصناع الأرمن فى هذه الطائفة ، ومن الجدير بالذكر أن فترة القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) قد شهدت نشاطاً ملحوظاً للصناع الأرمن خاصة فى مجال عمل الزخارف البارزة على التحف الفضية العثمانية ، وقد أمدت أسرة (دوز - Duz) الأرمنية البلاط العثمانى فى هذه الفترة بالعديد من مشاهير الجواهرجية (٦٢) .

ومن الصناع الأرمن الذين عملوا فى هذه الطائفة الصانع (ايدن ـ Aydin) والصانع (تامبورى ـ Tamburi) وهو من أصل البانى ، والصانع عثمان جلبى الذى كان رئيساً لدار الضرب بالقاهرة فى أواخر القرن العاشر الهجرى (١٦م)(٦٣) ويذكر اولياجلبى أن أفراد طائفة النقاشين يتمتعون بمهارة فنية كبيرة ولايستطيع أحد أن يحاكى أعمالهم ، وقد كانوا يزينون حوانيتهم بأجمل منتجاتهم ويركبون حاملين معهم إنتاجهم من التحف والمشغولات قبل السلطان العثمانى فى الاحتفالات العامة (٦٤) .

التحف المعدنية العثمانية فى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) ومطلع القرن العاشر الهجرى (١٦م) :

شهدت هذه الفترة انتقال بعض التأثيرات الفنية المملوكية إلى الفن العثمانى

---

(60) Kürkman (G.) op. cit., p. 74 .
(61) Raby (J)op. cit, p. 32 .
(62) Ibid p. 32 .
(63) Ibid p. 32 .
(64) Kürkman (G.) op. cit, p. 74 .

في مجال صناعة التحف المعدنية ، فقد جاءت هذه التأثيرات فى الفترة السابقة على ضم الشام ومصر إلى حوزة العثمانيين نتيجة لمجموعة من العوامل ، يأتى فى مقدمتها الهدايا التى كانت ترسل من القاهرة إلى استانبول والتى كانت تشتمل فى الغالب على تحف معدنية مثل قطع السلاح وسروج الخيل وغيرها ، إلى جانب هجرة بعض صناع المعادن من الشام للعمل فى بعض المراكز الفنية بالأناضول .

وكان من الطبيعى أن تزداد هذه التأثيرات وضوحاً فى الفن العثمانى عقب هزيمة الجيش المملوكى فى موقعة مرج دابق (٩٢٢هـ / ١٥١٦م) وقيام السلطان سليم الأول عند عودته إلى بلاده بعد انتصاره على المماليك بحمل مجموعة كبيرة من الأسلحة المملوكية من سيوف واطبار ودروع إلى جانب مجموعة من التحف المعدنية الأخرى ، من ثريات (تنانير) وشماعد وصدريات وغيرها ، فضلاً عن ترحيله لجماعة من مهرة الصناع والفنانين إلى الاستانه ، وهو الأمر الذى سوف يكون له أبلغ الأثر فى ظهور التأثيرات المملوكية فى أشكال وزخارف بعض التحف المعدنية العثمانية [٦٥] .

كما يلاحظ فى هذه الفترة أيضا ظهور بعض الأساليب الفنية الإيرانية أو مايعرف بالطراز التيمورى فى الفن العثمانى [٦٦] ، والذى يشاهد بكثرة فى زخارف وأشكال كثير من التحف المعدنية العثمانية وخاصة تلك التى ترجع إلى

---

(٦٥) لمزيد من التفصيل عن هذا الموضوع راجع خليفه (ربيع حامد) د. تأثيرات مملوكيه عثمانيه متبادلة فى مجال صناعة التحف المعدنية .

(٦٦) لم يقتصر ظهور هذه الطراز على التحف المعدنية العثمانية فقط ، وإنما وجد على الخزف والأخشاب وجلود الكتب أى أنه كان يمثل طرازاً للبلاط ، وقد سبق وأن أشرنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب عند حديثنا عن طراز زخارف الأوانى الخزفية المرسومة باللون الأزرق على أرضية بيضاء (طراز ابراهيم من كوتاهيه) إلى الأسباب التى أدت إلى ظهور هذا الطراز الزخرفى فى الفن العثمانى، ومن الجدير بالذكر أن هذا الطراز لم يكن طرازاً إيرانياً خالصاً بل كان يتخلله بعض الأشكال والعناصر الزخرفية العثمانية .

عـهـد السلطان العثـمـانى بايزيد الثـانى (٨٨٦ ـ ٩١٨هـ / ١٤٨١ ـ ١٥١٢م).

ولايعتبر ظهور هذا التأثير الإيرانى فى الفن العثمانى فى هذه الفترة من الأمور الغريبة إذ ساهمت مجموعة النماذج والرسوم الورقية ذات الأصول التيمورية والمحفوظة بمكتبة القصر فى تزويد الفنانين العثمانيين بالعديد من التصميمات الزخرفية ، إلى جانب ماعرف عن السلطان بايزيد الثانى من حبه وإعجابه الشديد بالثقافة والفنون الإيرانيه بل إنه كان يقرض الشعر بالفارسية .

وقد وصلنا من عهد السلطان مراد الثانى (٨٢٤ ـ ٨٥٥هـ / ١٤٢١ـ ١٤٥١م) صدريه من النحاس الأصفر المكفت بالفضة ، وهى ذات بدن بيضاوى وحواف مائلة للداخل ، وتزدان هذه الصدرية بمجموعة من الأشرطة الزخرفية أوسطها أوسعها ويضم مناطق مفصصة بداخلها زخارف نباتية يتوسطها زهرة لوتس كبيرة الحجم ، ويتخلل هذه الزخارف كتابة بخط الثلث تتضمن اسم السلطان مراد الثانى وألقابه . (لوحة رقم ٨١) .

ويحف بهذا الشريط العريض من أعلى ومن أسفل شريطان ضيقان يزدانان برسوم زهور وأوراق نباتية ثلاثية الفصوص فى أوضاع متعاكسة داخل مناطق مثلثة الشكل إلى جانب وحدات من الزخرفة العربية المورقة .

ولهذين الشريطين الزخرفيين أطار من الزخرفة يشبه زخرفة الجفت اللاعب ذى الميمات فى الحليات المعمارية المملوكيه وتزدان الميمات بوريدات اتخذ بعضها الشكل المروحى .

ويزخرف القسم السفلى من السطح الخارجى للصدرية شريط عريض من الزخرفة العربية المورقة ، فى حين يزخرف المنطقة أسفل الفوهة شريط من الزخرفة الهندسية شاع وجوده فى زخارف التحف المعدنية المملوكية يتمثل فى معينات يفصل بينها دوائر أو حبات صغيرة .

وقد سبق عند حديثنا عن الأساليب الصناعية للمعادن العثمانية أن رجحنا أن تكون هذه الصدرية من عمل صانع فى العصر المملوكى ، وأنها قد تكون

أرسلت إلى البلاط العثمانى فى عهد السلطان مراد الثانى ضمن الهدايا التى اعتاد سلاطين المماليك إرسالها من القاهرة إلى استانبول فى المناسبات المختلفة[٦٧].

أما من عهد السلطان بايزيد الثانى (٨٨٦ ـ٩١٨هـ / ١٤٨١ ـ ١٥١٢م) والذى يعتبر عهده من العهود الهامة التى شهدت عناية ملحوظة بفن صناعة التحف المعدنية بصفة عامة والمشغولات الفضية بصفة خاصة فقد وصلنا مجموعة كبيرة من التحف المعدنية العثمانية المتميزة .

ومن أمثلة هذه التحف التى تنسب إلى عهد هذا السلطان شمعدان من النحاس الأصفر [٦٨] (لوحة رقم ٨٢) يتكون من بدن مخروطى يرتكز على قاعدة مستديرة وعمود اسطوانى مزين بدائرة بارزة يعلوه شماعة مخروطية الشكل. وتتألف زخارف هذا الشمعدان من وحدات متكررة من الزخرفة العربية المورقة ، فى حين تزدان الحافة الخارجية لدائرة السطح العلوى لقاعدته بشريط من الزخرفة المجدولة ، واستخدم الفنان أسلوب الحز فى تنفيذ هذه الزخارف النباتية والهندسية.

ويذكرنا هذا الشمعدان إلى حد كبير من حيث الشكل وأسلوب الزخرفة وأشكال وزخارف بعض الشماعد التى ترجع إلى العصر التيمورى ومن أمثلة ذلك شمعدان مصنوع من النحاس ومكفت بالذهب والفضة محفوظ فى مجموعة ستورا يرجع تاريخه إلى القرن التاسع الهجرى (١٥م) [٦٩] .

ومن هذه التحف شمعدان من النحاس الأصفر المموه بالذهب [٧٠] يتميز بكبر حجمه يتكون من بدن مخروطى ورقبة قصيرة يعلوها شماعة مخروطية الشكل ، وتزدان المنطقة الوسطى للشماعة بنص كتابى بالخط الثلث على أرضية

---

(٦٧) راجع الحواشى أرقام ٣٨، ٣٩ ، ٤٠ من هذا الفصل .

(٦٨) محفوظ فى قاعة الفرير للفن بواشنطن ، يبلغ ارتفاعه ٢٦ سم ، وقطره ٧١سم
Allan (J), op. cit, pl.22

ومن الجدير بالذكر أن متحف فيكتوريا والبرت يحتفظ بشمعدان من النحاس يشبه هذا الشمعدان من حيث الشكل والزخرفة والأسلوب الصناعى ويبلغ ارتفاعه ٢٢٫٥سم .

(٦٩) حسن (زكى محمد) د. أطلس الفنون الزخرفية شكل ٥٠٥.

(٧٠) محفوظ فى متحف الفنون الإسلامية والتركية باستانبول ، يبلغ ارتفاعه ٨٩ سم وقطره ٧٣ سم
Ölçer (N.T), Türkische Metall kunst, pl 91 Türkische kunst und kultur aus Osmanischer Zeit, Germany, 1985.

من زخرفة الهاتاى يتضمن بعض العبارات بالفارسية تمدح الضوء الذى ينبثق من هذا الشمعدان الذى صنع فى ادرنة للسلطان بايزيد خان بن السلطان محمد خان (٧١) .

ويزين رقبة هذا الشمعدان أشكال زهور مفكورة محصورة داخل مناطق هندسية فى حين ازدانت الدائرة البارزة أسفلها بفروع نباتى متماوج تخرج منه أنصاف مراوح نخيليه .

أما بدن الشمعدان فيزدان بزخارف كتابية بخط الثلث يؤطرها من أعلى ومن أسفل شريطان زخرفيان ضيقان شغلا بزخرفة هندسية تتمثل فى عنصر الأشرطة الجدولة وزخرفة الدقماق .

ويذكرنا هذا الشمعدان من حيث الشكل وأسلوب الزخارف الهندسية والكتابية بأنماط الشماعد المملوكية التى ترجع إلى فترة نهاية القرن (٩هـ / ١٥م) .

وإلى جانب ما وصلنا من شماعد ترجع لعهدالسلطان العثمانى بايزيد الثانى متأثرة بأنماط الشماعد التيمورية والمملوكيةفقد وصلنامن هذه الفترة أيضًا نمطجديد من الشماعد يعرف باسم « طراز التوليب » . ومن أمثلته شمعدان من النحاس اتخذ فيه بيت الشمعة هيئة زهرة التوليب(٧٢) (لوحة رقم ٨٣) ، ويعتبر هذا الشمعدان أقدم مثال لهذا النمط من الشماعد العثمانية وعلى بدنه طغراء طغراء باسم حسين أغا وتاريخ سنة ٩٠٥هـ .

ويحتفظ متحف الفنون الإسلامية والتركية بمدينة استانبول بثريا (تنور) من النحاس المطلى بالذهب (٧٣) (لوحة رقم ٨٤) تخص السلطان بايزيد الثانى.

وتتخذ هذه الثريا هيئة مخروط ناقص ذى ستة أضلاع تعلوه خوذة مفصصة، ومن أسفله سبعة أشكال اسطوانية تستخدم لوضع قناديل الزيت . ويزين

---

(٧١) من المرجح أن يكون هذا الشمعدان قد صنع ليوضع فى المسجد ضمن المجموعة المعمارية للسلطان بايزيد الثانى فى ادرنه فيما بين سنة (١٤٨٤م) وسنة (١٤٨٨م) .

(72) Allan (J.) op. cit, pl. 40 .

(٧٣) مصنعرها جامع السلطان بايزيد الثانى بمدينة استانبول (١٥٠١ – ١٥٠٦م) ، ويبلغ ارتفاعها ٦٩سم ، وعرضها ٣٦سم . Allan (J.) op. cit, pl . 20 .

أضلاع الثريا زخارف نباتية تتكون من أوراق وأزهار ووريدات صغيرة يتخللها عناصر من الزخرفة العربية المورقة نفذت بطريقتى الحز والتفريغ .

وتزدان الخوذة التى تعلو الثريا بزخارف نباتية من طراز الزخارف على أضلاع الثريا نفسها ، فى حين يوجد أعلى وأسفل بدن الثريا شريطان كتابيان بخط الثلث يتضمن السفلى منهما نصاً يشير إلى السطان بايزيد الثانى ومآثره وذلك بالخط العثمانى على أرضية من الزخارف العربية المورقة .

وتعكس هذه الثريا من حيث الشكل مدى التأثر بأشكال الثريات المملوكية وخاصة تلك التى ترجع إلى عهد السلطان المملوكى قايتباى (٨٧٢ ـ ٩٠١هـ/ ١٤٦٨ ـ ١٤٩٦م) [(٧٤)] .

وتنسب للسلطان العثمانى بايزيد الثانى مجموعة رائعة من الأوانى المعدنية التى صنعت من الفضة المموه بالذهب ، وهى تعكس بطبيعة الحال مقدار الثراء والغنى الذى كانت عليه قصور سلاطين وأمراء بنى عثمان ، كما أنها تدلنا فى نفس الوقت على مقدار ما بلغه العثمانيون من مهارة ودقة فى صناعة وزخرفة التحف المعدنية الفضية .

ومن أمثلة هذه المجموعة من الأوانى الفضية ، سلطانية من الفضة المطلية بالذهب [(٧٥)] (لوحة رقم ٨٥) شكل بدنها بهيئة مفصصة تشبه الزهرة المتفتحة، يزدان سطح قاعها من الداخل بزخارف عربية مورقة ، ومن الخارج بزخارف عربية مورقة يتخللها وريدات ودوائر صغيرة .

وتدور حول حافة السلطانية من الداخل والخارج أنصاف دوائر بداخلها رسوم نباتية تتمثل فى الأوراق أو الأشجار أو الأزهار ورسوم هندسية تتمثل فى عنصر الأشرطة المجدولة ، فى حين شغل قسم منها برسوم حيوانية تتمثل فى حيوان الدب أو الفهد ، أما حافة السلطانية فتزدان بشريط من الزخرفة المجدولة ويوجد

---

(٧٤) خليفة (ربيع حامد) د. تأثيرات مملوكيه عثمانيه متبادلة ص ٥٧ .

(٧٥) محفوظه فى قاعة الفرير للفن بواشنطن ، يبلغ ارتفاعها ١ر٣ سم وقطرها ٨ ، ١٠ سم ووزنها ١٥٠ جرام ، ويبلغ مقاس الطغره ٩×٦م ، Raby (J), op. cit, pl 21 , Kürkman, op. cit, p. 122.

على السطح الخارجى للسلطانية ختم مستطيل يتضمن طغراء السطان بايزيد الثانى ونصها «بايزيد بن محمد خان المظفر دائماً» .

ويلاحظ أن الفنان استخدم فى تشكيل وتنفيذ زخارف هذه السلطانية أسلوب الحز وأسلوب الطرق .

وتتشابه السلطانية السابقة مع سلطانية أخرى تخص السلطان بايزيد الثانى أيضا ، مصنوعة من الفضة المطلية بالذهب [٧٦] (لوحة رقم ٨٦) وذلك من حيث الشكل والزخرفة والأسلوب الصناعى ، مع وجود بعض الاختلافات البسيطة المتمثلة فى إضافة زخرفة تشبه خلية النحل فى القسم العلوى لبدن السلطانية ، وتشتمل هذه السلطانية أيضا على ختم يتضمن طغراء السلطان بايزيد الثانى .

ومن هذه التحف الفضية سلطانية من الفضة المطلية بالذهب [٧٧] (لوحة رقم ٨٧) . يزين جدران سطحها من الداخل شريطان زخرفيان شغل الأول منهما بزخرفة هندسية تتمثل فى عنصر الزخرفة المجدولة والثانى بفرع نباتى تخرج منه أوراق نباتية ثلاثية الفصوص ، ويقطع الشريط الثانى أربع مناطق مفصصة الحواف تزدان كل منها بأزهار لوتس كبيرة الحجم ، فى حين يزين قاع السلطانية من الداخل وحدات زخرفية من الزخرفة العربية المورقة .

ويوجد على جدران السطح الداخلى لهذه السلطانية الفضية ختم يشتمل على طغراء اختلفت آراء الباحثين حول صاحبها ، إذ يرجح البعض [٧٨] أنها تخص الأمير علمشاه بن بايزيد الثانى ، بينما يرى البعض الآخر [٧٩] أنها تخص ولى العهد سليم ابن بايزيد الثانى (السلطان سليم الأول فيما بعد) ونحن نميل إلى الأخذ بالرأى الثانى ؛ ذلك أن الطغراء الموجودة على السلطانية السابقة الذكر تختلف عن شكل الطغراء الوحيدة التى وصلتنا للأمير علمشاه بن بايزيد ، إذ

---

(٧٦) محفوظة فى متحف بناكى بأثينا ، Kürkman (G.), op. cit, p. 123

(٧٧) Brend (B.), Islamic Art, London 1995, pl 128 يبلغ قطرها ١٨ سم ووزنها ٣٠٧,٨٩ جرام ، بيعت فى مزاد (Sotheby) بلندن فى ٢٥ ابريل سنة ١٩٩٠ .

(78) Sotheby's Islamic work of Art, London, no 447 Brend (B.) op. cit, p 186.

(79) Kürkman (G.) op. cit., p. 32 .

يلاحظ وجود خمس ألفات رأسية لهذه الطغراء على خلاف العدد المألوف وهو الثلاثة ، أو بمعنى آخر يلاحظ أن الألفات كلها مدت إلى أعلى دونما دمج أو تداخل مع بعضها. بينما يلاحظ أن هذه الطغراء تتشابه مع طغراء ولى العهد سليم بن بايزيد حيث أن ألفات الطغراء ثلاثة فقط ذلك أن بعض الألفات أدمجت فى بعضها [(٨٠)] .

ومما يجعلنا نرجح نسبة هذه السلطانية إلى الأمير سليم بن بايزيد أن الأميرعلمشاه بن بايزيد لم يتول ولاية العهد ولم يحكم فى حياة والده وتوفى فى عهد أبيه سنة (٩١٦هـ / ١٥٠٨م) فى حين عين السلطان بايزيد الثانى ابنه الأمير سليم على مملكة طربزون [(٨١)] .

ومن التحف المعدنية الرائعة التى وصلتنا من هذه الفترة ، قفل أحد أبواب الكعبة ، مصنوع من البرونز ومكفت بالذهب ، ويزدان بالكتابات القرآنية والدعائية والتاريخية ، فنقرأ فيه الآية ٩٧ من سورة آل عمران «بسم الله الرحمن الرحيم فيه آيات بينات مقام إبراهيم ومن دخله كان آمنا» ونقرأ فيه عبارة «اللهم افتح لنا أبواب رحمتك بمحمد وحرمه» ، كما نقرأ فيه أيضاً تاريخ الصنع وهو سنة ٩١٥ هـ ـ ١٥٠٩م أى أنه من عصر السلطان العثمانى بايزيد الثانى [(٨٢)] .

ومن التحف المعدنية التى يمكن إرجاعها إلى فترة بداية القرن العاشر الهجرى (١٦م) وبالتحديد إلى السنوات التى تلت سنة (٩٢٢هـ / ١٥١٦م) إذ يتضح فيها بجلاء محاولة الصانع العثمانى تقليد أشكال وزخارف بعض أنماط التحف المعدنية وغير المعدنية التى حملها السلطان سليم الأول معه إلى الأستانه .

ومن أمثلة هذه التحف ثريا (تنور) من الفضة تتخذ هيئة مخروط غير كامل ذى ستة أضلاع (أوجه) وفى أسفله سبعة أشكال أسطوانية ذات حواف مسننة تستخدم لوضع قناديل الزيت ، ويعلو هذه الثريا خوذة مفصصة الشكل [(٨٣)] .

---

(٨٠) لمزيد من التفصيل عن طغروات أولياء العهد أبناء السلاطين العثمانيين راجع بيومى (محمد على) الطغراء العثمانية رسالة ماجيستر مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٥ ص ص ٣٠٩ ، ٣٢٣ .

(٨١) القرمانى ، تاريخ سلاطين آل عثمان ، الجزء الأول تحقيق الجابى (بسام عبدالوهاب) دمشق ١٩٨٥ ص ٣٦ .

(٨٢) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. ، المرجع السابق ص ١٥٣.

(٨٣) محفوظة فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول ، مصدرها جامع السلطان محمد الفاتح والراجح أن تكون قد صنعت للجامع فى مطلع القرن (١٠هـ / ١٦م)

وتزدان الأضلاع الستة لبدن الثريا بزخارف متنوعة إذ يتوسط كل ضلع شكل بخارية شلغت بالزخارف العربية المورقة التى قام الصانع بتنفيذها بواسطة التثقيب والتخريم يحيط بها زخارف من نفس الطراز مضافًا إليها رسوم نباتية دقيقة، ويزين كل ضلع من الأضلاع الستة من أعلى وأسفل شريط من الكتابة بخط الثلث يشتمل على أيات من سورة النور على أرضية من الزخارف النباتية الحلزونية تشابه مع زخارف الأوانى الخزفية المعروفه بأوانى القرن الذهبى التى يرجع تاريخها إى فترة مابين ١٥١٠ ـ ١٥٤٠م .

وقام الصانع أيضا بتزيين الخوذة بالزخارف العربية المورقة المفرغة ، أسفلها صف من الدوائر البارزة ، بينما يظهر شريط من الزخرفة الزجزاجية يفصل بين الخوذة وبدن الثريا .

ومن أمثلتها أيضاً مشكاة معدنية [٨٤] من النحاس المطلى بالذهب (لوحة رقم ٨٨) تذكرنا باشكال المشكاوات الزجاجية المملوكية التى ترجع إلى القرن الثامن الهجرى (١٤م) [٨٥] اذ تتكون من بدن كروى منتفخ ورقبة تضيق عند التقائها بالبدن وتتسع عند الفوهة ، أما القاعدة فهى صغيرة جداً ولا تتشابه مع قواعد المشكاوات المملوكية .

وتزدان رقبة هذه المشكاة بشريط عريض يشتمل على زخارف كتابية بخط الثلث على أرضية من الزخارف النباتية نفذت بطريقة الحز ونص الكتابة (عزلمولانا

---

(84) Allan (J.) op. cit, pl 19 .

خليفه (ربيع حامد) د. تأثيرات مملوكيه عثمانيه متبادلة ، لوحة رقم ٤ .

(٨٥) من المعروف أن المشكاوات تصنع عادة من الزجاج وذلك لصلاحية هذه المادة لتأدية الغرض الوظيفى للمشكاة وهو الإضاءة وإن كنا نجد فى بعض الأحيان أشكالاً من التحف الخزفية ترجع للعصر المملوكى أو العصر العثمانى تتخذ هيئة المشكاوات ، غير أننا فى هذه التحفة نجد أنفسنا أمام مثال فريد فى نوعه فى العصر العثمانى اذ أن صانعها شكلها بهيئة المشكاة الزجاجية وزودها فى الرقبة بثقوب مما يجعلنا نرجح أنها كانت تستخدم للإضاءة بالفعل وليس مجرد شكل زخرفى يستخدم للزينة مثل أشكال الزهريات الخزفية التى تحاكى أشكال المشكاوات الزجزاجية ، ومن الجدير بالذكر أن هذا النمط من أدوات الإضاءة المعدنية قد عرف عند سلاجقة الأناضول راجع حاشيه رقم ٨ من هذا الفصل .

السلطان الملك ناصر الدنيا والدين) ويحيط بهذا الشريط من أعلى وأسفل شريطان ضيقان يحصران بينهما زخارف عربية مورقة تتشابه مع تلك التى تزين أوانى خزف مدينة ازنيق فى القرن (١٠هـ / ١٦م) .

أما البدن فيزدان بشريط عريض يشتمل على زخارف كتابية بخط الثلث على أرضية من الزخارف النباتية نفذت بطريقة الحز ونص الكتابة (عزلمولانا السلطان الملك ناصر الدنيا والدين ناصر الملة المحمدية) ويتخلل الكتابة أشكال البخاريات .

ويحيط بهذا الشريط من أعلى أنصاف بخاريات تشتمل على ألقاب السلطان الناصر محمد ومن أسفل أنصاف بخاريات تشتمل على زخارف عربية مورقة تتبادل مع ثلاث دوائر مفصصة تشتمل على رنك الكأس فى الوسط ويدور حوله نصوص تتضمن بعض ألقاب السلطان الناصر محمد .

ومن الملاحظ أن ورود اسم السلطان المملوكى الناصر محمد وألقابه وشارته (رنكه) على هذه التحفة المعدنية لايعنى أنها صنعت فى مصر المملوكية أو أنها تخص هذا السلطان ، فالراجح أن يكون الصانع العثمانى الذى قام بصناعتها قد قام بنقل هذه الزخارف من تحفة مملوكية تخص هذا السلطان واستخدمها فى تزيين هذه المشكاة المعدنية .[٨٦]

التحف المعدنية العثمانية فى فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) :[٨٧]

ازدهرت صناعة التحف المعدنية العثمانية فى هذا الفترة ازدهاراً واضحاً وبصفة خاصة خلال فترة النصف الثانى من هذا القرن ، حيث تمكن صناع المعادن من تطوير بعض أشكال التحف المعدنية التى عرفت فى فترة القرن (٩هـ/ ١٥م) بل وابتكار أشكال جديدة لم تكن معروفة من قبل .

(٨٦) خليفه (ربيع حامد) د. تأثيرات مملوكيه عثمانية متبادلة ص ٥٨ .

(٨٧) سبق وأن تناولنا التحف المعدنية العثمانية التى ترجع إلى فترة الربع الأول من هذا القرن ضمن القسم الخاص بدراسة تحف القرن (٩ هـ / ١٥ م) وذلك لضرورة اقتضتها طبيعة التطور الفنى لصناعة التحف المعدنية العثمانية إذ يلاحظ أن هناك صلة وثيقه بين التحف المعدنية التى ترجع الى عهد كل من السلطانين بايزيد الثانى وسليم الأول .

فقد شهدت هذه الفترة انتشار طراز الشماعد المسماه بطراز «التوليب» ، ومن الأنماط الجديدة ، الشماعد المكونة من صينية سفلى يتوسطها قائم طويل مجوف به مجموعة من الانتفاخات ينتهى ببيت شمعه اسطوانى طويل ، والشماعد ذات البدن الناقوسى ذى القاعدة المفرطحة وبيت الشمعة الذى يرتكز على عمود اسطوانى طويل ، وأحيانا يكون بيت الشمعة بهيئة الكأس .

كما شهدت هذه الفترة ظهور أنماط جديدة للمباخر العثمانية (المجامر) فنجد منها ما اتخذ هيئة القبة المحمولة على عقود ترتكز على أعمدة ، أو تلك التى اتخذ بدنها هيئة كروية مثبت فيها مقابض مجوفة مستقيمة أو منحنية .

بالإضافة إلى ماسبق فإنه من الملاحظ أيضا فى هذه الفترة ظهور أشكال جديدة ومبتكرة للأباريق والسلطانيات والزمزميات وخاصة تلك التى صنعت من الذهب أو الفضة ونزلت بالمينا أو رصعت بالأحجار الكريمة .

ومن التحف المعدنية التى تنسب لفترة السلطان سليمان القانونى [(٨٨)] (٩٢٧ـ ٩٧٤هـ/١٥٢٠- ١٥٦٦م) زوج من الشماعد الكبيرة الحجم [(٨٩)] (لوحة رقم ٨٩) مصنوعة من النحاس المطلى بالذهب ، تتكون من بدن يشبه الناقوس وعمود اسوانى طويل يعلوه شماعة مخروطية.

ويذكرنا هذا النمط من الشماعد بالشماعد التى كانت توضع على جانبى المحاريب فى العديد من المساجد العثمانية مثل مسجد رستم باشا ومسجد محمد صوقللو محمد باشا . كما يتشابه هذا الزوج من الشماعد إلى حد كبير وزوج الشماعد الموجود فى تربه السلطان سليمان القانونى .

ومن الجدير بالذكر أن هذا النمط من الشماعد العثمانية يخلو عادة من

---

(٨٨) يعتبر عهد السلطان سليمان القانونى العصر الذهبى فى تاريخ الحضارة العثمانية حيث شهد ازدهار وتطور العديد من الفنون وخاصة فن العمارة وما يتصل به من فنون أخرى والفنون التطبيقية المختلفة من خزف ونسيج وسجاد ومعادن وغيرها بالإضافة إلى فن تصوير المخطوطات حيث وضح فى هذه الفترة الاهتمام بتصوير الأعمال التاريخية .

(89) Allan (J.), op. cit, pl33 .

يبلغ ارتفاع الواحد ٥ر٧٠سم والقطر ٤٨سم والوزن ٧٢٥٠ جرام .

العناصر الزخرفية النباتية والهندسية . ويتميز بكبر الحجم والبساطة ، وتكمن قيمته الجمالية والفنية فى الشكل والبريق الذى يحدثه طلاءه الذهبى .

ومن الشماعد التى يمكن نسبتها إلى هذه الفترة شمعدان من النحاس الأصفر (٩٠) (طراز التوليب) (لوحة رقم ٩٠) ، يتكون من بدن ناقوسى متسع من أسفله وضيق من أعلاه يعلوه قائم معدنى كمثرى الشكل بهيئة تشبه زهرة التوليب غير المتفتحه ، فى حين اتخذ بيت الشمعه شكل زهرة توليب مكونة من ثمان بتلات .

ومن بين التحف التى وصلتنا من عهد السلطان سليمان القانونى مجموعة من الأوانى التى صنعت من المعادن الثمينة مثل الذهب والفضة ورصع بعضها بالأحجار الكريمة ونزل بالمينا (٩١) ، وهى تعكس بطبيعة الحال بعض مظاهر العظمه والفخامة الملكيه خلال هذه الفترة . وإعجاب وتقدير البلاط العثمانى لهذا النوع من الأشغال المعدنية (٩٢) .

ومن أمثلة هذه التحف سلطانية من الفضة (٩٣)(لوحة رقم ٩١) يزدان جدران سطحها الداخلى بزخارف عربية مورقة من طراز الرومى منفذة بالحفر ، فى حين يزين قاع السلطانية أشرطة دائرية يشغل الأول منها دوائر صغيرة تشبه الأقراص بداخلها أشكال نجوم ويقطع الداخلى منها وريدات صغيرة ثلاثية

---

(٩٠) يبلغ ارتفاعه ٣٣٫٦سم وقطره ١٨ سم ووزنه ٢٢٠٠ جرام .
Bodur (F.) op. cit, pl A. 51.

(٩١) نلمس منذ وقت مبكر مالقيته المعادن الثمينة فى البلاط العثمانى من اهتمام ، فقد عرف عن السلطان بايزيد الثانى حبه الشديد للمشغولات الفضيه ، وقد زاد هذا الاهتمام خلال عهد السلطان سليم الأول والسلطان سليمان القانونى ، ويمكن إرجاع كثرة استخدام المعادن الثمينة فى البلاط العثمانى إلى الهدايا الذهبية والفضية التى كانت تقدم فى الاحتفالات المختلفة .

(٩٢) على الرغم من أن تعاليم الدين الإسلامى تنهى عن الشرب فى الآنية المصنوعة من الذهب والفضة، إلا أن خزانات بعض السلاطين العثمانيين كانت تحتوى على أدوات مائدة مصنوعة من الذهب والفضة . ويرى البعض أن السلاطين العثمانيين لم يكونوا يأكلون أو يشربون فى هذه الأوانى رغم امتلاكهم للكثير منها وأنها كانت تقدم فقط للسفراء عند زيارتهم للبلاط العثمانى .

(٩٣) يبلغ قطرها ٩٫٥ سم ، محفوظة فى مجموعة توفيق ونهال قوبياش بمدينة استانبول .
Kürkman (G.) op. cit, p. 124.

البتلات وذلك بالمينا الزرقاء والصفراء والسوداء اللون .

أما جدران السطح الخارجى لهذه السلطانية فيزدان بأشكال بخاريات تشغلها وحدات من الزخرفة العربية من طراز الرومى ، فى حين يزدان القاع بزخارف من نفس الطراز وإن تميزت بعناصرها الكبيرة الحجم ، وهى تذكرنا إلى حد كبير بزخارف جلود الكتب العثمانية .

ويلاحظ اشتمال السطح الخارجى لهذه السلطانية على طغراء تخص السلطان سليمان القانونى وتقرأ «سليمان بن سليم شاه خان المظفر دائما» .

ومن أمثلتها أيضاً صينية من الفضه [٩٤] تخلو جدران سطحها الداخلى والخارجى من الزخارف فى حين ازدان قاعها من الداخل بزخارف نباتية من أفرع وأوراق وأزهار منفذة بالحفر ، وهى تمثل بداية تطور أسلوب الزخارف النباتية العثمانية وتخليها عن الأسلوب القديم المحور ، وتشتمل هذه الصينية على طغراء تخص السلطان سليمان القانونى .

ومن التحف الرائعة التى تنسب للسلطان سليمان القانونى زمزمية من الذهب[٩٥] (لوحة رقم ٩٢) ذات شكل كمثرى ، لها قاعدة مرتفعة ومقبضان من اسلاك الذهب الدقيقة بهيئة حلقتين وصنبور قصير ملتوٍ اتخذت فوهته هيئة رأس ثعبان . واستخدم فى زخرفة هذه الزمزمية حجر اليشب الأخضر اللون بهيئة مناطق لوزيه مفصصة ، والأحجار الكريمة ، حيث رصعت الزمزمية بأكملها بفصوص مختلفة الأشكال والأحجام من الياقوت والزمرد .

ويلاحظ أن هذه الأحجار الكريمة قد تم تثبيتها داخل أماكن على سطح الزمزمية شكلت بهيئة بتلات الزهرة فبدت هذه الأحجار الكريمة وكأنها أزهار على وشك التفتح .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الزمزمية تظهر فى تصويرة من مخطوط تاريخ

---

(٩٤) يبلغ قطرها ٢٩٫١سم وارتفاعها ٢ سم محفوظة فى متحف قصر طوبقابى رقم سجل ٢٣/١٦٢٥
Kürkman (G.), op. cit, p. 129

(٩٥) يبلغ ارتفاعها ٢٨٫٥سم وعرضها ٢١ سم وعمقها ١٢٫٥سم محفوظه فى متحف قصر طوبقابى رقم سجل ٢/٣٨٥ Raby (J.), op. cit, pl. 28

السلطان سليمان (٩٨٧ هـ / ١٥٧٩م) تمثل السلطان سليمان القانونى أثناء زيارته لضريح الصحابى أبى أيوب الأنصارى ، وقد حملها أحد غلمان الأنكشارية خلف السلطان [٩٦] .

ولم تقف براعة صناع المعادن فى هذه الفترة عند حد إنتاج التحف المعدنية المزدانة بشتى أنواع الزخارف ، بل لقد تفوقوا فى عمل مجموعة من التحف تكمن قيمتها الفنية فى طريقة تشكيلها ، ومن أمثلة هذه التحف إبريق من الفضة [٩٧] (لوحة رقم ٩٣) ينسب إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ / ١٦م) .

وعلى الرغم من خلو هذا الإبريق من الزخرفة تماماً إلا أنه يتميز بقيمة فنية وجمالية كبيرة تتمثل فى شكله الذى يتضح فيه التوازن والانسجام بل والتناغم بين القاعدة والبدن والرقبة والغطاء .

ويذكرنا هذا الإبريق من حيث الشكل بالأباريق الخزفية التى كانت تنتجها مدينة ازنيق فى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ / ١٦م) وعلى ذلك نرجح نسبته إلى هذه الفترة ، إذ أنه من الملاحظ فى حالة غياب الزخرفة على بعض التحف المعدنية العثمانية يصبح الشكل هو الأساس فى تأريخها .

وينسب لهذه الفترة أيضاً مبخرة من الفضة المطلية بالذهب [٩٨] (لوحة رقم ٩٤) تتكون من قاعدة منشورية ذات اثنى عشر ضلعا ، يزدان كل ضلع منها بزخرفة البخارية فى الوسط وأرباعها فى الأركان ، شغلت جميعها بزخارف نباتية قوامها رسوم الأزهار والأوراق الرمحية الشكل .

ويعلو القاعدة قبة محمولة على عقود نصف دائرية ترتكز عليها ستة أعمدة

---

(96) Grube (E.), Painting, pl. 207

(٩٧) يبلغ ارتفاعه ٤١ سم وقطره ١٤ سم ووزنه ٨٧٠ جرام .

Raby (J.), op. cit, pl. 30

(٩٨) محفوظة فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول رقم سجل ١٥ يبلغ ارتفاعها ٣٤،٥سم وعرضها ١٦،٥سم ووزنها ٢٢٦٠ جرام

Raby (J.), Op. cit, pl. 51

تشبه برامق خشب الخرط ومصبعات التشغيات المعدنية أسفل شبابيك الأسبلة ، فى حين تشبه تيجانها أشكال الحليات المعدنية أعلى قمم بعض القباب العثمانية، واستخدم الفنان فى تشكيل جسم القبه والعقود أسلاكاً فضية مجدولة.

وينسب لعهد السلطان مراد الثالث (٩٨٢_١٠٠٤هـ / ١٥٧٤_١٥٩٥م) مجموعة قيمة من التحف المعدنية الفضية من بينها طاس مستديرة من الفضة المطلية بالذهب ذات مقبض مستقيم يزدان بحلية مستديرة مرصعة بفصوص من حجر الجمشت الأرجوانى اللون [(٩٩)] (لوحة رقم ٩٥) .

ويلاحظ أن السطح الخارجى للطاس يشتمل على كتابة قرأنية بخط الثلث منفذه بالنيلو نصها «ومن الماء كل شيى حى» [(١٠٠)] وتاريخ ٩٨٥هـ = ١٥٧٧م .

ويضم متحف (Iparmüvészet) بمدينة بودابست من بين محتوياته على ركاب من الفضة المطلية بالذهب [(١٠١)] (لوحة رقم ٩٦) تزدان جوانبه بزهرة شقائق النعمان (التوليب) وأرباع البخاريات داخل إطار من الزخرفة النباتية . ويحمل هذا الركاب طغراء باسم السلطان مراد الثالث تقرأ «مراد بن سليم شاه خان المظفر دائما» .

ومن التحف المعدنية التى ترجع إلى فترة نهاية القرن (١٠هـ/ ١٦م) وبالتحديد إلى فترة حكم السلطان محمد الثالث (١٠٠٤-١٠١٢هـ / ١٥٩٥- ١٦٠٣م) مبخرة (مجمرة) من الفضة [(١٠٢)] وغطاء نصف كروى يزدان بزخارف عربية مورقة من طراز الرومى ، ويوجد على بدن هذه المبخرة كتابة محفورة نصها « سلطان محمد خان » .

---

(٩٩) يبلغ قطرها ٤ر١٦سم وطولها حتى نهاية المقبض ٦ر٢٨سم ووزنها ٣٦٠سم Raby (J.), op. cit, 23.

(١٠٠) سورة الأنبياء الآية ٣٠ وللملاحظ أن نص الآية «وجعلنا من الماء كل شيء حى أفلا يؤمنون»

(١٠١) Kürkman (G.) op. cit, p. 130

(١٠٢) يبلغ ارتفاعها ٥ر١٧سم وقطرها ١١ سم وطول المقبض ١٠سم ووزنها ٦٤٠ جرام ويحتفظ بها متحف الفنون التركيه والاسلاميه بمدينة استانبول رقم سجل ١٦ Raby (J.) op. cit, pl50

وتتشابه المبخرة السابقة مع مبخرة أخرى مصنوعه من النحاس المطلى بالذهب[١٠٣] فى الشكل وأسلوب الزخرفة وطريقة تنفيذها (لوحة رقم ٩٧ب) والاختلاف الوحيد بينهما يتمثل فقط فى شكل المقبض حيث اتخذ فى الأخيرة هيئة منحنية وينتهى بشكل يشبه الزهرة .

التحف المعدنية العثمانية فى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) :

ظلت صناعة التحف المعدنية فى هذا القرن وبصفة خاصة خلال فترة النصف الأول منه تلقى الاهتمام والعناية من السلاطين والأمراء العثمانيين وكبار رجال دولتهم ، كما ظل صناع المعادن يواصلون إبداعاتهم وابتكارتهم وتطويرهم للتحف المعدنية المختلفة سواء من حيث الشكل أو الأساليب الصناعية والزخرفية.

ومن الأشكال الجديدة للتحف المعدنية التى عرفت فى هذه الفترة المباخر من النوع الذى أطلق عليه اسم «مباخر التوليب المتعددة الشعب» والمباخر التى اتخذت هيئة تشبه شجرة السرو أو هيئة تشبه القبة أو نصف كرة .

كما استمر فى هذه الفترة عمل الشماعد من طراز التوليب والمشكاوات المعدنية التى تحاكى فى شكلها أشكال المشكاوات الخزفية التى كانت تنتجها مدينة ازنيق فى مطلع القرن (١١هـ / ١٧م) .

وفى مجال الزخارف تميزت بعض الأوانى الفضية باشتمال زخارفها على أشكال حيوانية وأخرى تمثل أشكال بعض الكائنات الخرافية إلى جانب الزخارف النباتية والكتابية . أما من حيث الأساليب الصناعية فقد زاد الاهتمام بعمل التحف المعدنية المنزلة بالمينا ذات الألوان المختلفة والمرصعة بالأحجار الكريمة ، وكانت مدينة استانبول من أشهر مراكز صناعة المعادن المنزلة بالمينا فى ذلك الوقت .

ومن التحف المعدنية التى ترجع إلى عهد السلطان أحمد الأول (١٠١٢هـ ـ ١٠٢٦هـ / ١٦٠٣ ـ ١٦١٧م) إبريق من الفضه (لوحة رقم ٩٨) ذو بدن

---

(١٠٣) يبلغ ارتفاعها ٢٢,٧سم وقطرها ١١,٢سم ووزنها ٩٧٥ جرام محفوظة فى مجموعة خاصه بلندن
Raby (J.), op. cit, pl 51

منتفخ وقاعدة منخفضه ورقبة قصيرة وفوهة متسعة ، ويتميز بمقبضه الذى يبدأ من أعلى البدن وينتهى عند الفوهة بهيئة رأس تنين(١٠٤) .

وتتألف زخرفة هذا الإبريق من رسوم زهور وأفرع نباتية تتخللها عناصر من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى ، ويوجد على سطح الإبريق بالقرب من الفوهة ختم يشتمل على طغراء تخص السلطان أحمد الأول تقرأ «أحمد شاه بن محمد شاه خان المظفر دائماً» .

ويتشابه الإبريق السابق مع أبريق آخر مصنوع من الفضة المطلية بالذهب(١٠٥) فى الشكل وفى الزخرفة مما يجعلنا نرجح أن كلاهما من عمل صانع واحد (لوحة رقم ٩٩ أ، ب) .

ويوجد على قاعدة هذا الإبريق ختم يشتمل على عبارة نصها «قلعة صاقز»(١٠٦) ويستدل من هذه العبارة على أن هذا الإبريق كان يخص الحاكم العثمانى لقلعة صاقز ، وأن هذا الطراز الملكى من الإباريق الفضية قد انتشر خارج العاصمة استانبول إلى جزر بحر إيجه ، ويمكن نسبة هذا الإبريق إلى فترة الربع الأول من القرن (١١هـ / ١٧م) .

ويوجد فى مجموعة (ايرك جرنبرج Eric Grünberg) بمدينة باريس كأس أو قدح من الفضة مخروطى الشكل يتميز بمقبضه الذى ينتهى طرفاه بحلية على هيئة رأس تنين . (لوحة رقم ١٠٠).

ويزدان القسم العلوى من بدن هذه الكأس بزخارف نفذت بالحز تتمثل فى

---

(١٠٤) يبلغ ارتفاعه ١ر١٠سم Sotheby's London 16-17.4, 1985/126

(105) Kürkman (G.), op. cit, pl. 71.

(١٠٦) توجد هذه القلعة بجزيرة صاقز وهى جزيرة خيوس Chios القديمة الواقعة فى بحر ايجة تجاه ساحل خليج ازمير التركى ، وهى مشهورة باعتدال مناخها وخصب أراضيها واستخراج اللبان المصطاوى من نوع من الأشجار ينمو بها ومنه اتخذت اسمها حيث أن كلمة صاقز تعنى فى التركية اللبان ، استولى عليها بياله باشا الاميرال العثمانى المشهور فى سنة ١٥٦٦ وظلت فى قبضه العثمانيين حتى حرب البلقان حيث تمكنت القوات اليونانية من الاستيلاء عليها فى ١١ نوفمبر سنة ١٩١٢م ، وقد امكننا زيارة هذه الجزيرة فى صيف عام ١٩٩٥ وذلك أثناء زيارتنا لبلاد اليونان للمشاركة فى المؤتمر الدولى عن بناء السفن فى شرق البحر المتوسط والبحر الأسود خلال القرنين ١٨ ، ١٩ م.

أشكال حيوانات متتابعة يشاهد منها حيوان الغزال وحيوان يشبه الفيل وذلك على أرضية من الزخارف النباتية المتشابكة من رسوم الأفرع والأوراق والأزهار فى حين يزدان القسم السفلى بشكل كائن خرافى يتمثل فى تنين يهاجم حيوان ضارى. ويلاحظ أن التنين مثل برأس تشبه رأس الطائر الجارح وله أجنحة(١٠٧)، وذلك على أرضيه من الزخارف النباتية تشبه زخارف أرضية القسم العلوى .

ويشتمل هذا الكأس على ختم بالقرب من الفوهة يتضمن طغراء تخص السلطان أحمد الأول .

ومن التحف الفضية التى تنسب لعهد هذا السلطان سلطانية من الفضة(١٠٨) (لوحة رقم ١٠١) يزدان سطحها الداخلى بزخارف مفصصة يفصل بينها شريط من زخرفة الجديلة ، فى حين يزين قاعها رسم غزال على أرضية من الزخارف النباتيه .

ويوجد على هذه السلطانية ختم يشتمل على طغراء تخص السلطان أحمد الأول تقرأ «السطان أحمد شاه بن محمد شاه خان المظفر دائماً» .

وتمتاز مجموعة التحف المعدنية التى وصلتنا من عهد السلطان العثمانى الثانى (١٠٢٦ ـ ١٠٣١هـ / ١٦١٧ ـ ١٦٢١م) بكثرتها وتنوعها وثراء زخارفها واشتمال معظمها على تواريخ صنعها وذلك على الرغم من قصر مدة حكم هذا السلطان مما يدل على أن عنايته بهذا الفن كانت عظيمة .

ومن أمثلة هذه التحف إبريق من الفضة (١٠٩) (لوحة رقم ١٠٢) له غطاء مقبب يدور حوله من أسفل صف من أشكال الشرافات ، ومقبض ينتهى عند الفوهة بهيئة رأس تنين ، وقاعدة مرتفعة خالية من الزخرفة .

---

(١٠٧) عن التنين وأشكاله التى اتخذها فى الفنون الزخرفية الإسلامية والتصوير ، راجع مصطفى (حسين رمضان) د. سيمرغ العنقاء فى الفن الإسلامى ، مجلة كلية الآثار العدد السادس ١٩٩٥ ، ص ٢٨٠ ، ٢٨١ .

(١٠٨) يبلغ قطرها ١٢ سم وارتفاعها ٣ سم محفوظة فى متحف الدولة ببرلين رقم سجل ٢٢٤٣
Ölçer (N.T), Türkische Metalı Kunst, pl. 6111

(١٠٩) يوجد فى مجموعة ايرك جرنبرج بمدنية باريس .

وتزدان رقبة وبدن هذا الإبريق بأشكال حيوانات وطيور فى أوضاع مختلفة على أرضية من رسم الأوراق النباتية والأزهار وتتمثل هذه الأشكال فى حيوان ابن أوى والذئاب والسباع والأرانب والجياد وفى طائر الطاووس .

ويوجد على هذا الإبريق بالقرب من الفوهة ختم يشتمل على طغراء تخص السلطان عثمان الثانى وتقرأ «عثمان شاه بن أحمد خان المظفر دائما» .

ومنها أيضاً مشكاة من الفضة (١١٠) (لوحة رقم ١٠٣) اتخذت هيئة المشكاوات الخزفية العثمانية تزدان رقبتها بثلاث مناطق بيضاوية مفصصة (بخاريات) تحتوى على زخارف نباتية مفرغة تتمثل فى زهرة كبيرة يحيط بها ورقتان من أوراق الساز ، فى حين يزدان بدن المشكاة الكمثرى الشكل بصفين من المناطق البيضاوية المفصصة تشبه تلك التى تزين الرقبة ، أما المناطق المفصصة الثلاث والتى تزين قاعدة المشكاة فتخلو من الزخارف ، ويلاحظ أن زخارف المناطق البيضاوية المفصصة السابقة الذكر قد موهت بالذهب .

وتحتوى هذه المشكاة على كتابة محفورة نصها «السلطان ابن السلطان عثمان خان ابن السلطان احمد خان درتربه ، وقف حضرت ابى ايوب انصارى عليه رحمه البارى سنة ١٠٢٧هـ» .

ويستدل من النص السابق على أن هذه المشكاة قام بوقفها السلطان عثمان الثانى على تربة ابى أيوب الأنصارى فى سنة ١٠٢٧هـ .

ومن أمثلة هذه التحف أيضًا مبخرة النحاس (١١١) اتخذ غطاؤها هيئة قبة ضحلة ذات زخارف نباتية مفرغة محمولة على صفين من العقود العلوية منها مفصصة الشكل والسفلية مدببة الشكل ترتكز بدورها على أعمدة ذات تيجان

---

(١١٠) يبلغ ارتفاعها ٤٩ سم وقطرها ٢٩٫٥سم ووزنها ٢٨٥٠ جرام محفوظة فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول رقم سجل ٢٩٣ مصدرها تربة ابى أيوب الأنصارى بمدينة استانبول .Raby (J.), op. cit, pl. 52

(١١١) مخفوظة فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول رقم سجل ٢٩ ,Sözen (M.), op. cit, pl.119

تشبه فى شكلها النهايات المعدنية أعلى قمم بعض القباب العثمانية .

ويلاحظ أن جسم هذه المبخرة صنع من خزف البورسلين فى حين أن قاعدتها صنعت من المعدن تماما مثل الغطاء وهى ترتكز على أربعة أرجل بهيئة أرجل الحيوان وتزدان بزخارف نباتية من الأزهار والأوراق المسننة والرمحية الشكل .

ويوجد على هذه المبخرة كتابة تشير إلى أن حاجى مصطفى أغاسى دار السعادة قد أوقفها على تربة السلطان أحمد الأول سنة ١٠٢٧هـ .

ومن التحف المعدنية التى تنسب أيضاً إلى فترة السلطان عثمان الثانى مبخرة من البرونز (١١٢) (لوحة رقم ١٠٤) من طراز مباخر التوليب من النوع المتعدد الشعب حيث يزدان الجزء العلوى منها بخمس شعب تنتهى بهيئة أزهار التوليب ، فى حين تزدان الدائرة البارزة أعلى القاعدة بزخارف مفرغة من طراز الرومى .

ويوجد على قاعدة هذه المبخرة كتابة محفورة حفراً بسيطاً تتضمن اسم عائشة سلطانه ، والجدير بالذكر أن عائشة سلطانه هى أبنة السلطان أحمد الأول والأخت غير الشقيقة للسلطان عثمان الثانى وتوفيت فى سنة (١٠٧٦هـ/ ١٦٦٥م) .

ومن التحف المعدنية التى وصلتنا من عهد السلطان مراد الرابع (١٦٣٢ - ١٠٤٩هـ / ١٦٢٢ - ١٦٣٩م) إبريق من الفضة (١١٣) (لوحة رقم ١٠٥) له مقبض ينتهى طرفاه بهيئة رأس تنين ، يزدان سطحه بزخارف محفورة تتمثل فى أشكال غزلان على أرضية من الزخارف النباتية تتألف من أزهار البنفسج .

ويوجد على هذا الإبريق ختم يشتمل على طغراء باسم السلطان مراد الرابع تقرأ « سلطان مراد خان بن سلطان أحمد خان .

والجدير بالذكر أن أسلوب تمثيل زخارف الكائنات الحية والزخارف النباتية

---

(١١٢) يبلغ ارتفاعها ٢٩سم وقطرها ١٨سم ووزنها ٢٣١٢ جرام محفوظة فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول رقم سجل ٢٦ .

(١١٣) محفوظ فى مجموعة (إيرك جرنبرج - Eric Grünberg) بمدينة باريس .

على بدن هذا الإبريق يذكرنا وأسلوب زخارف قدح من الفضة يحمل اسم السلطان أحمد الأول [١١٤] ومن أروع التحف المعدنية التى أنتجت فى هذه الفترة من القرن (١١هـ / ١٧م) مبخرة مصنوعة من الفضة المموهة بالذهب[١١٥] (لوحة رقم ١٠٦) شكلها الفنان على هيئة شجرة سرو تتوسط صينية مستديرة ترتكز على ثلاثة أرجل .

ويزدان غطاء هذه المبخرة الذى ينتهى من أعلى بشكل هلال [١١٦] بزخارفه مورقة مفرغة وأخرى محفورة من طراز الرومى .

ويوجد على هذه المبخرة كتابة على البدن تشير إلى هواقادين عمة السلطان عثمان الثانى وتاريخ سنة ١٠٣٣ هـ .

ويحتفظ متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول بزوج من الشماعد مصنوعة من الفضة المطلية بالذهب [١١٧] (لوحة رقم ١٠٧) وهى تخص السلطان إبراهيم الأول (١٠٤٩هـ ـ ١٠٥٨هـ / ١٦٣٩ ـ ١٦٤٨م) إذ يوجد على بدن كل منها طغراء داخل منطقة لوزية الشكل تقرأ «سلطان ابراهيم خان بن سلطان (أ) حمد خان» .

ويعتبر طراز الشمعدانين السابقين استمراراً لنفس الطراز الذى عرف فى فترة القرن (١٠هـ / ١٦م) وتتميز شماعد هذا الطراز بكبر الحجم والبساطة إذ تخلو

---

(١١٤) راجع لوحة رقم (١٠٠) .

(١١٥) يبلغ ارتفاعها ٤٥ سم وقطرها ١٤ سم ، وقطر الصينيه ٢٧ سم ووزنها ١٢٠٠ جرام محفوظه فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول ، مصدرها تربة السلطان أحمد الأول حيث قبر هناك السلطان عثمان الثانى Raby (J.) op. cit, pl. 53

(١١٦) يذكرنا تشكيل غطاء هذه المبخرة على هيئة شجرة سرو يعلوها هلال بقمم مآذن الجوامع والمساجد العثمانية ولعل هذا الارتباط يلقى الضوء على المصدر الذى كان المعماريون فى العصر العثمانى يستقون منه أفكارهم ، ولمزيد من التفصيل عن صورة هذه الشجرة فى الفن العثمانى راجع: مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ، ص ٣٨ ، ٣٩ حاشية رقم ٤ .

(١١٧) يبلغ ارتفاع كل منهما ٦٢سم وقطرها ٤٧ سم ووزنها = ٢٠٠٠ جرام .
Kürkman (G.), op. cit, p. 139

من العناصر الزخرفية النباتية والهندسية ، وتكمن قيمتها الفنية والجمالية فى الشكل أو فى المعدن النفيس الذى صنعت منه أو فى تمويه سطحها بالذهب.

ومن التحف المعدنية النادرة التى تخص السلطان إبراهيم الأول علبة صغيرة من الفضة [118] مخصصة لكى يوضع بداخلها تعويذه (حجاب) ، وهى ذات شكل اسطوانى مضلع ولها غطاء وأربع عراوى يثبت بها الخيط الذى تعلق به. وتحتوى هذه العلبة على طغراء تخص السلطان العثمانى إبراهيم الأول.

ومن التحف المعدنية العثمانية التى وصلتنا من عهد السلطان محمد الرابع (١٠٥٨هـ ـ ١٠٩٩هـ/ ١٦٤٨ـ١٦٨٧م) مبخرة من الفضة [119] شكل بدنها وغطاؤها على هيئة نصف كرة .

أما أرجل هذه المبخرة فقد اتخذت هيئة ثعبان يرتكز بذيله على صينيه مستديرة ، ويزدان غطاء هذه المبخرة بزخارف نباتية محفورة تتمثل فى لفائف من الأفرع النباتية يتخللها أوراق نباتية وبراعم وأزهار متفتحة .

ويوجد على بدن المبخره السابقة ختم يشتمل على طغراء تخص السلطان محمد الرابع تقرأ «سلطان محمد خان بن سلطان إبراهيم خان» .

ومن هذه التحف أيضا مشكاة مصنوعة من الفضة [120] (لوحة رقم ١٠٨) تزدان رقبتها بزخارف هندسية تتألف من أشكال معينات متجاورة يتخللها مناطق بيضاوية مفصصة ، فى حين يزدان بدنها بزخارف نباتية تتألف من شجيرات صغيرة تتبادل مع مناطق بيضاوية مفصصة (بخاريات) تشغلها زخارف تشبه زخرفة قشور السمك أو ذيل الطاووس .

---

(118) Kürkman (G.), op. cit., pp. 140, 141

(١١٩) يبلغ ارتفاعها ٢١ سم وقطرها ٢٢٫٨سم ووزنها ٧٤٠جرام ، محفوظة فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدنية استانبول رقم سجل ٣١

Kürkman (G.), op. cit, p. 147.

(١٢٠) يبلغ ارتفاعها ٢٥٫٥ وقطرها ١٩ سم ووزنها ٦٣٥ جرام محفوظه فى متحف الفنون التركية والاسلامية بمدينة استانبول رقم سجل ٢٩٦ .

ويوجد على رقبه هذه المشكاة ختم يشتمل على طغراء تخص السلطان العثمانى محمد الرابع .

ونختتم حديثنا عن التحف المعدنية العثمانية فى فترة القرن (١١هـ / ١٧م) بالإشارة إى الدوى والمقالم وهى من الأدوات المعدنية التى ازدهرت صناعتها خلال هذه الفترة حيث كان تصنع من المعادن النفيسة وتنزل بالمينا الملونة وترصع بالأحجار الكريمة .

ومن أمثلتها مقلمة من الفضة المطلية بالذهب تخص السلطان العثمانى أحمد الثانى [(١٢١)] (١١٠٢ ـ ١١٠٦هـ / ١٦٩٠ ـ ١١٩٤م) يوجد على وعاء مدادها (الدواة) كتابة تشير إلى اسم صانعها الذى وقع بصيغة «رومى»[(١٢٢)] ، كما يوجد أسفل الوعاء . كتابة أخرى نصها «صاحب خزينة دار عبدالرحمن آغا» . ويوجد على هذه المقلمة طغراء تخص السلطان أحمد الثانى وتقرأ «سلطان أحمد خان بن سلطان إبراهيم خان» .

ومن أمثلتها أيضا مقلمة من الفضة [(١٢٣)] تخص السلطان العثمانى مصطفى الثانى (١١٠٦ ـ ١١١٥هـ / ١٦٩٤ ـ ١٧٠٣م) تزدان مقلمتها ووعاء مدادها بزخارف نباتية مفرغة وأخرى محفورة تتألف من أفرع نباتية تخرج منها وريقات نباتية وثمار الرمان .

ويوجد أسفل وعاء المداد منطقة مفصصة بداخلها طغراء تقرأ «مصطفى بن محمد خان دائماً» .

---

(١٢١) يبلغ طولها ٢٨ سم ووزنها ٧٤٥ جرام محفوظة فى مجموعة مونيك وشرى بناردیت بمدينة استانبول .

(١٢٢) عمل هذا الصائغ فى فترة نهاية القرن (١١ هـ/ ١٧م) وبداية القرن (١٢هـ / ١٨م) ويعتبر من الصناع الذين تخصصوا فى عمل المقالم والدوى وكان يوقع بصيغ مختلفة سوف نشير إليها عند حديثنا عن التحف المعدنية العثمانية فى فترة القرن ١٢ هـ / ١٨م .

(١٢٣) يبلغ طولها ١٧سم محفوظة فى مجموعة خاصة بمدينة فينسيا

Kürkman (G.), op. cit, p 150

التحف المعدنية العثمانية فى فترة القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) :

زاد الاهتمام فى هذه الفترة بعمل التحف المعدنية المنزلة بالمينا والمرصعة بالأحجار الكريمة وبصفة خاصة الحلى ومشابك الأحزمة والحليات المعدنية الملكية التى تستخدم فى تزيين عمائم السلاطين إلى جانب الصناديق الصغيرة وأظرف الفناجين والمرايا .

وقد تأثرت صناعة التحف المعدنية العثمانية من حيث العناصر الفنية والأشكال فى هذا القرن وخلال فترة النصف الثانى منه على وجه الخصوص ببعض الأساليب الأوربية المستمدة من طراز الباروك [(١٢٤)] والروكوكو [(١٢٥)].

وكانت هذه التأثيرات الأوربية قد بدأت تتسرب إلى الفن العثمانى بصفة عامة [(١٢٦)] منذ مطلع القرن (١٢هـ / ١٨م) واستمرت طوال هذا القرن ،

---

(١٢٤) كان للفظة الباروك فى البداية معنى انتقاصيا محقراً لأنه مشتق من لفظة باروك البرتغالية التى تعنى لؤلؤة ذات شكل غير متناسق ، ثم أطلقت هذه الكلمة على أسلوب زخرفى ساد بعض العمائر فى بعض البلدان الأوربية فى القرن (١١هـ / ١٧م) وقد سمى بذلك لأنه شذ فى عناصره الزخرفية عما كان مألوف فى فنون عصر النهضة ، والعناصر الرئيسية المكونة لهذا الطرازهى الأصداف ، والقواقع ، والشماعد ، والأوراق المعقوفه وقرون الرخا والجامات راجع فى ذلك : الموسعة المصورة المجلد الثانى ، جنيف ـ سويسرا ـ الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، ص ٣٥٠٨ . مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ، ص ٥٥ .

(١٢٥) استمد طراز الروكوكو روحه من فن الباروك الذى ازدهر فى فرنسا وتطور فى أوائل القرن (١٢هـ/ ١٨م) وكان أميل إلى الرقة والرشاقة واعتمد فى عناصره على الأوراق والفروع النباتية وأشكال المحاريات البحرية ، وهو مثل الباروك يمتاز فى زخارفة بكراهيته لاستخدام الخطوط المستقيمة وحبه للخطوط الحلزونية ، وما يتصل بها من سطوح مائلة واقواس مختلفة ، مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع نفسه ص ٥٥ .

(١٢٦) انفتحت تركيا العثمانية فى هذه الفترة على الغرب وحدث بينهما نوع من التبادل الثقافى أدى إلى حدوث بعض التأثيرات على النواحى الثقافية والفنية والاجتماعية وقد بدأ ذلك أولاً بين الدوائر الرسمية لكنه سرعان ما انتشر فى أرجاء الأمبراطورية وادى إلى ظهور بيئة ثقافية فنية جديدة ظهرت فى البداية فى استانبول ، وكان طبيعياً أن يتأثر فن العمارة وغيره من الفنون العثمانية بهذه التأثيرات والأفكار الجديدة وساعد ذلك استدعاء بعض المهندسين والمزخرفين الأوربيين لكى يشيدوا القصور والمساجد ويزينوها بالزخارف المستمدة من فن الباروك والروكوكو . راجع خليفه (ربيع حامد) د. جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية ص ٣٠٦ حاشية رقم ٤٣ .

وخاصة خلال عهد السلطان محمود الأول (١١٤٣ ـ ١١٦٨هـ / ١٧٣٠ـ ١٧٥٤م) الذى شهد ازدياد التأثيرات الأوربية فى الثقافة والفن ، فقد أبرم هذا السطان معاهدة مع فرنسا واستقبل الملك لويس الخامس عشر السفير العثمانى فى مرسيليا وقدم إليه هدية تتمثل فى صندوقين من النحاس قام بصنعهما الفنان جان كلودوبلسيس على طراز الروكوكو ، وضعا فى الحجرة الزجاجية بقصر طوبقابى والتى يطلق عليها اسم كشك صوفيا (١١٦٦هـ / ١٧٥٢م) ، والتى يتضح فيها بجلاء طراز فن الباروك وخاصة فى النوافذ المعدنية والدعامات[١٢٧] .

وكان السلطان عثمان الثالث (١١٦٨ـ ١١٧١هـ/ ١٧٥٤ـ ١٧٥٧م) رغم قصر فترة حكمه من أكثر من السلاطين العثمانيين إعجابا بالأسلوب الفنى لطراز الباروك .

كما تعتبر فترة حكم كل من السلطان عبدالحميد الأول (١١٨٧ ـ١٢٠٣هـ/ ١٧٧٣ـ١٧٨٩م) والسلطان سليم الثالث (١٢٠٣ـ١٢٢٢هـ / ١٧٨٩ ـ ١٨٠٧م) من الفترات التى شهدت ازدياد التأثيرات الأوربية فى العمارة والفنون العثمانية وتجدر الإشارة إلى أن العثمانيين لم يتبعوا الأساليب الأوربية كما هى بل هذبوها وطوعوها بما يتناسب مع الذوق المحلى ومع التقاليد الإسلامية وأدخلوا فيها لمسات من الفن العثمانى غيرت من شخصيتها وطابعها الأوربى البحت ونتج عن ذلك طراز جديد سمى باسم الباروك العثمانى، والروكوكو العثمانى .

وقد وصلنا من عهد السلطان العثمانى أحمد الثالث (١١١٥ ـ ١١٤٣هـ/ ١٧٠٣ ـ ١١٧٣م) مجموعة كبيرة من المقالم الفضية مما يدل على ازدهار صناعة هذا النوع من التحف المعدنية فى ذلك الوقت ، وهى فى الغالب تحمل أسماء صناعها وتواريخ صنعها وطغراء هذا السلطان .

---

(117) Leavy (M.), The World of Ottoman Art, London, 1975, p.117.

عبد الحفيظ (محمد على) أشغال المعادن فى القاهرة العثمانية ، فى ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الأثرية ، رسالة ماجستير غير منشورة مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٩٥ ص ٢٥١.

ومن أمثلة هذه المقالم مقلمة من الفضة (١٢٨) تزدان مقلمتها بزخارف محفورة وأخرى مفرغة محصورة داخل أشرطة ضيقة تتألف من أفرع نباتية تخرج منها وريقات نباتية وأزهار وأخرى هندسية تتألف من أقواس مزدوجة تتكرر فى أوضاع متعاكسة ، فى حين تزدان دواتها بمناطق مفصصة تشغلها باقات من الزهور ممثلة بأسلوب واقعى محاك للطبيعة .

ومقلمة مصنوعة من الفضة المطلية بالذهب ومرصعة بفص من الياقوت(١٢٩) (لوحة رقم ١٠٩) تزدان دواتها بزخارف نباتية تتألف من أوراق وأزهار وأخرى كتابية تتضمن توقيع الصانع الذى وقع بصيغة «قد عمل على» وتاريخ الصنع ١١٣٩هـ ، إلى جانب كتابة بعض أسماء الله الحسنى داخل دائرة مفصصة وتقرأ «حكم ، عدل ، قدوس ، فرد ، حى ، قيوم حول كلمة «بدوح» وتعتبر الكلمة الأخير من الطلسمات الإسلامية التى كانت تنقش على بعض نصال السيوف الإسلامية للتمنى ودفع الأذى .

ومن أمثلتها أيضاً مقلمة من الفضة المطلية بالذهب (١٣٠) وتحمل اسم صانعها الذى وقع بصيغة «عمل محمد» وطغراء السلطان أحمد الثالث وتقرأ «السلطان أحمد خان بن سلطان محمد خان وتاريخ الصنع سنة ١١١٥ هـ (لوحة ١١٠) .

ومقلمة أخرى مصنوعة من الفضة المطلية بالذهب (١٣١) تزدان مقلمتها ودواتها بمناطق مفصصة مستطيلة الشكل تشغلها زخارف نباتية تتألف من وريقات نباتية وأزهار بعضها على هيئة حزم أو باقات ، وهى تعكس اهتمام السلطان أحمد الثالث وعنايته بالحدائق والأزهار وخاصة زهرة شقائق النعمان (اللاله) والتى كانت من أحب الأزهار إلى نفسه ونفوس العثمانيين الذين أكثروا

---

(١٢٨) يبلغ طولها ٢٥ سم ، محفوظة فى مجموعة خاصة .

(١٢٩) يبلغ طولها ٣٦ سم ، محفوظة فى مجموعة موتيك وشرى بتاروت بمدينة استانبول

Kürkman (G.), op. cit, p. 152.

(١٣٠) يبلغ طولها ٣١,٤ سم ، محفوظة فى مجموعة امل قولتشين بمدينة استانبول .

Kürkman, (G.), op. cit p. 154

(١٣١) يبلغ طولها ٢٧,٥ سم ، محفوظة فى متحف صديرك هانم بمدينة استانبول ، رقم سجل

Ibid , p. 155١٠-٤١/١٩٨٣٠

من زراعتها خصوصا فى أيام هذا السلطان الذى أصبح عصره يعرف بعصر زهرة اللاله Lalé Davrie .

وينسب لعهد السلطان أحمد الثالث شمعدان من الفضة [١٣٢] (لوحة رقم ١١١) يشبه فى طرازه طرز الشماعد العثمانية فى القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين (١٦-١٧م) إذ يتكون من بدن ناقوسى يمتاز باستقامته يعلوه قائم اسطوانى ينتهى ببيت الشمعه .

ويوجد على بدن هذا الشمعدان طغراء تخص السلطان أحمد الثالث وكتابة باللغة التركية تشير إلى الصدر الأعظم دماد إبراهيم باشا ومحمد أغا كتخدا وتاريخ سنة ١١٣٧هـ .

ومن التحف المعدنية الرائعة التى ترجع إلى عهد هذا السلطان صندوق صغير من الفضة بيضاوى الشكل [١٣٣] يزدان غطاؤه وجوانبه بنصوص كتابية بخط الثلث تتضمن بعض الآيات القرآنية ، وأبيات من بردة البوصيرى ، وأسماء العشرة المبشرين بالجنة وطغراء السلطان أحمد الثالث . وتوقيع الخطاط الذى قام بتنفيذها والذى وقع بصيغة «كتبه الفقير شريف محمد صالح سكّه كان» .

ويوجد فى مجموعة (أمل قولشين) بمدينة استانبول قنينة مصنوعة من معدن الفضة [١٣٤] (لوحة رقم ١١٢) تستخدم فى حفظ ماء الورد ، تنسب إلى فترة السلطان أحمد الثالث .

وتزدان هذه القنينة بزخارف هندسية بارزة تتألف من خطوط متقاطعة تحصر بينها أشكال معينات شغل بعضها بأشكال وريدات سداسية البتلات .

ومن التحف المعدنية العثمانية التى وصلتنا من عهد السلطان محمود الأول (١١٤٣ - ١١٦٨هـ / ١٧٣٠- ١٧٥٤) مقلمة مصنوعة من الفضة المطلية

---

(١٣٢) محفوظ فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول ، رقم سجل ٢٨٠ .

(١٣٣) يبلغ مقاس هذا الصندوق ٦ر١٤سم × ٥ر٢٥ سم محفوظ فى متحف صدبرك هانم بمدينة استانبول ، رقم سجل ٩٢٣٨ .

(١٣٤) يبلغ ارتفاعها ٢٩ سم وقطرها ٥ر١١ سم Kürkman (G.) op. cit, 156

بالذهب (١٣٥) تزدان دواتها بزخارف نباتية منفذه بأسلوب أوربى محاك للطبيعة فى حين يوجد على المقلمة طغراء تخص السلطان محمود الأول وتقرأ «محمود خان بن مصطفى دائماً» . بالإضافة إلى توقيع الصانع الذى وقع بصيغة «عمل اسماعيل بن محمد» .

وتكشف مجموعة الشربات المعدنية التى وصلتنا من عهد السلطان عثمان الثالث (١١٦٨ ـ ١١٧١هـ / ١٧٥٤ ـ ١٧٥٧م) والمحفوظة بمتحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول (١٣٦) عن مدى تأثر صناعة التحف المعدنية العثمانية فى ذلك الوقت الأساليب الفنية الأوربية وخاصة الأسلوب الفنى لطراز الباروك والروكوكو .

كما وصلنا من عهد السلطان مصطفى الثالث (١١٧١ ـ ١١٨٧هـ / ١٧٥٧ ـ ١٧٧٣م) مجموعة كبيرة من مشابك الأحزمة المعدنية (١٣٧) معظمها مصنوع من الفضة والذهب ومنزل بالمينا ومرصع بالأحجار الكريمة ، وتزدان بزخارف مستمده من طراز الباروك والروكوك مثل الأشكال البيضاوية والأصداف والأوراق والزهور والحبيبات المتراصة والأفرع النباتية الملتفة التى تتفرع منها الوريقات وتتوسطها الثمار وأوراق الأكانتس وغيرها .

ومن التحف المعدنية التى تنسب إلى فترة هذا السلطان ، وتكشف عن قدرة الفنان العثمانى على تطويع وتهذيب بعض العناصر الفنية لطراز الباروك وطراز الروكوكو وإضفاء الطابع العثمانى عليها إبريق قهوة من الفضة (بكرج) (١٣٨)

---

(١٣٥) يبلغ طولها ٣١,٥ سم محفوظة فى متحف صديرك هانم بمدينة استانبول ، رقم سجل ٩/٣٤٣ .

(١٣٦) صنعت بعض هذه الشربات من الفضة والبعض الآخر من النحاس المموه بالتوبا وهى ذات أشكال وزخارف أوربية الطابع ، معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية بمدينة استانبول ١٩٨٣ ، لوحة رقم ٩ .

(١٣٧) راجع : Kürkman (G.) op. cit, pp. 166 , 169

(١٣٨) يبلغ ارتفاعه ١٩ سم وقطره ١٠,٥سم محفوظ فى مجموعة زهيره هانم بمدينة استانبول . ويعد البكرج من أهم الأدوات المستخدمة ضمن معدات القهوة ، والبكرج فى التركية باقراج ويقرج وهو وعاء نحاسى أو فضى له مقبض ويصنع به القهوة سليمان (أحمد السعيد) د. تأصيل ماورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل ، القاهرة ١٩٧٩ ص ٤٣ .

ذو بدن كمثرى الشكل له غطاء مقبب ومقبض متصل بالغطاء عن طريق حليه بهيئة رأس تنين .

ويوجد على بدن هذا الإبريق طغراء تخص السلطان مصطفى الثالث وتقرأ «مصطفى بن أحمد... المظفر دائماً» .

وبمجيء فترة نهاية القرن الثانى عشر البحرى (١٨م) ومطلع القرن الثالث عشر الهجرى (١٩م) وبالتحديد خلال فترة حكم السلطان عبدالحميد الأول (١١٨٧ ـ ١٢٠٣هـ / ١٧٧٣ ـ ١٧٨٩م) ثم من بعده ابن أخيه السلطان سليم الثالث (١٢٠٣ ـ ١٢٢٢ هـ / ١٧٨٩ ـ ١٨٠٧م) أخذت التأثيرات الأوربية تزداد وضوحاً فى الفن العثمانى عامة وفن صناعة التحف المعدنية خاصة حيث يشاهد فى العديد من التحف المعدنية التى أنتجت خلال هذه الفترة وضوح العناصر المستمدة من فن الباروك والروكوكو الأوربى وخاصة تلك التى تحاكى عناصر الباروك الإيطالى .

الأسلحة العثمانية :

عرف المحارب التركى بشدة البأس ، واحتفظت اللغة الفرنسية إلى اليوم بهذه الجملة (قوى كأنه تركى) تعبيراً عن هذه الشهرة .

لذلك وجه العثمانيون إهتمامهم إلى صناعة الأسلحة من الصلب الجيد وزخرفتها بالرسوم المحفورة والمذهبة والمموهة بالمينا ، وربما كان السبب فى توجيه الاهتمام لصناعة الأسلحة المعدنية هو انصراف الدولة العثمانية للحروب التى شغلتها [١٣٩] .

ويلاحظ أن بعض هذه الأسلحة لم يصنع لكى يستعمل فى الحرب ؛ بل لكى يحمل فى الحفلات العامة للبلاط العثمانى لكثرة زخارفها وأحجارها

---

(١٣٩) عليوة ـ (حسين عبدالرحيم) د. المعادن ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، القاهرة ١٩٧٠ ص ٣٨٥ .

الكريمة ، والتأنق الفائق فى صنعها [١٤٠] .

وتحتفظ المتاحف التركية وعلى وجه الخصوص متحف طوبقابى سراى بأمثلة كثيرة ومتنوعة من الأسلحة إذ يضم جناح الأسلحة بهذا المتحف الأسلحة الواردة عن طريق الغنائم، وأسلحة سلاطين آل عثمان منذ عهد السلطان محمد الفاتح بالإضافة إلى ما كان يقدم للسلاطين من هدايا مماثلة أوربيه أو إسلامية.

كما يحتفظ المتحف العسكرى بمدينة استانبول بمجموعة ضخمة من الأسلحة جاء معظمها عن طريق غنائم الحرب [١٤١] .

ويوجد فى المتاحف المصرية مجموعات لا بأس بها من الأسلحة العثمانية من السيوف والخناجر والبنادق محفوظة فى متحف الفن الإسلامى ومتحف قصر المنيل ومتحف جاير اندرسون بمدينة القاهرة .

وفى المتاحف الأوربية أمثلة كثيرة من الأسلحة العثمانية التى غنمها الأوربيون فى حروبهم مع العثمانيين ، وتعتبر المجموعة اليونانية والإيطالية الخاصة بالأسلحة والدروع التركية من أغنى هذه المجموعات بما تحتويه من السيوف والخناجر والخوذات والتروس والدروع حتى الأقواس والسهام وجعباتها .

وتضم مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان أمثلة عديدة من الأسلحة التركية من بينها الخوذات والدروع والدرقات والسيوف والخناجر [١٤٢] .

وسوف نتناول فى هذا الشق من الدراسة عن المعادن العثمانية أمثلة من هذا الأسلحة لكى نتعرف على أنواعها وأسلوب صناعتها والمواد التى كانت تستخدم فى عملها وما اشتملت عليه من عناصر زخرفية نباتية وهندسية وكتابية والطرق التى كانت تنفذ بها وذلك على النحو التالى :

---

(١٤٠) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ، ص ١٥٠ .

(١٤١) السيوف الإسلامية وصناعها ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول الكويت ١٩٨٨ ص ٧ .

(١٤٢) ديماند ، الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد عيسى ص ١٦٣ .

أولاً : أسلحة الهجوم وتشمل السيوف والخناجر والبلط والفئوس .

أ- السيوف :

حظى السيف التركى بشهرة واسعة لكفاءته العالية وقسوة صلابته ، وكان هو النموذج الأحسن فى نظر فرسان أوربا ومحاربيها ، وذلك نتيجة للتمكن من إنتاج صلب عالى الكفاءة والمتانة ، وكانت نصول هذه السيوف وطريقة تعدينها وطرقها وإسقائها أو ما يعرف باسم الجوهر [(١٤٣)] تتبع تقنية جديدة عرفت باسم المتماوج أو الوضاء ولايزال سر هذه الطريقة مجهولاً حتى اليوم [(١٤٤)] .

وقد تركزت صناعة السلاح فى العصر العثمانى فى مدينة القسطنطينيه ، وان كانت مدينة بورصة قد اشتهرت من قبل بصقل السيوف وطبعها ، كما عرفت فى ازمير أيضاً .

ومن صناع السيوف التركية الصانع حاجى صنقور ، والصانع خير الدين بن حسن وقد عملا فى عهد السلطان بايزيد الثانى ، وممن برعوا فى صناعة السيوف التركية أيضاً الأسطى سنان ، وقيل إنه صنع سيفا كان يطوى نصله كالنطاق (الحزام) وكان مع مرونته سريع الاعتدال من تلقاء نفسه ، ومن بين السيوف التى صنعها سنان للسلطان سليمان القانونى سيف نقش على وجه نصله «فى دار الفتح بقسطنطينيه سنة ٩٤٠ هـ» [(١٤٥)] .

ومن هؤلاء الصناع الصانع محيى الدين وليد بن محيى الدين الذى نجد اسمه منقوشاً على نصل سيف يخص السلطان سليمان القانونى وتاريخ سنة ٩٣٨هـ . ومن السلاحين الذين اشتهروا فى عهد السلطان محمود الأول

---

(١٤٣) تميزت نصال السيوف التى وصلتنا بصفة عامة من صلب جيد تمت سقايته فاكتسب صلادة فوق صلابته ، كما أعطته مادة السقاية تلك التعاريج الدقيقة المرئية وغير المرئية التى نراها على صفحة السلاح وكأنها تعاريج طبيعية تتخذ شكل ألياف دقيقة ويطلق على هذه التعاريج اسم الجوهر أو الفرند أو الوشى ، عليوه (حسين عبدالرحيم) د. الأسلحة الإسلامية بمتحف قصر المنيل ، دراسة أثريه ، القاهرة ١٩٨٤ ص ٤ .

(١٤٤) أصلان أبا (او قطاى) ، المرجع السابق ص ٣١٥ .

(١٤٥) زكى (عبدالرحمن) د. السيف فى العصر الإسلامى ، القاهرة ١٩٥٧ ص ١٠٨ .

١١٤٣ ـ ١١٦٨هـ / ١٧٣٠ ـ ١٧٥٤م) السلاح «عجم أوغلو» ويقال إنه من بعده تدهورت صناعة السيوف فى تركيا [١٤٦] .

ومن الجدير بالذكر أن السيف التركى قد أثر على سيوف بعض الأمم الأوربية المغلوبة منذ القرن العاشر الهجرى (١٦م) ، ويلاحظ أن السيف التركى قد تبع فتوح الأتراك أينما اتجهوا إلى الغرب ، ومنذ ذلك الحين أصبح طراز السيف التركى مقبولاً فى بلدان كثيرة فى شرق أوربا وأواسطها ، فاختاره أهالى بولندا والمجر والبلقان إلى جانب سيوفهم الوطنية [١٤٧] .

وتمتاز زخارف السيوف العثمانية بمميزات زخرفية ذات طبيعة خاصة ، إذ أن أغلبها وجد عليه كتابات قرآنية ذات صلة بمعانى الجهاد والفتح ، وأخرى تتمثل فى بعض العبارات الدعائية ، كما نقش على بعضها أشعار وأقوال مأثورة، ذلك إلى جانب الكتابات التسجيلية التى تضمنت أسماء من صنعت لهم من السلاطين وأسماء بعض الصناع وألقابهم وتاريخ صناعة السلاح وأحياناً مكانه .

وعادة ما كانت هذه السيوف تزخرف أيضاً بالرسوم النباتية مثل الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى والتى تتخللها عناصر نباتية أخرى كزهور اللوتس والوريدات الصغيرة المفصصة ، والمراوح النخيلية وأنصافها بالإضافة إلى التكوينات الهندسية مثل أشكال المثلثات والمستطيلات والمعينات والأشكال النجميه .

كما نقش على بعض السيوف بعض الرموز كالأهلة والنجوم ، وكانت هذه الزخارف تنفذ اما بالتكفيت بالذهب أو الفضة أو تطلى بالذهب أو تنزل بالمينا أو بواسطة الحز والحفر أو التخريم .

أما عن أنواع السيوف العثمانية فقد عرف الأتراك العثمانيون الأسياف المستقيمة [١٤٨] ذات الحدين ، وقد وصلنا منها ثلاثة سيوف نقش على نصالها

---

(١٤٦) زكى د. (عبدالرحمن) المرجع السابق ص ١٠٨ .

(١٤٧) المرجع نفسه ص ٢٠٧ .

(١٤٨) يعتبر السيف المستقيم من أهم طرز السيوف الإسلامية ، ومن المحتمل أن يكون قد نشأ فى آسيا واستعملته شعوبها العريقة فى الحضارة ، وبقى مستخدما بعد شيوع الأنواع المقوسة ، وتنقسم السيوف المستقيمة إلى نوعين سيوف مستقيمة ذات حد واحد ، وسيوف مستقيمه ذات حدين وهى الأكثر استعمالاً وشيوعا . المرجع نفسه ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

اسم السلطان محمد الفاتح (٨٥٥ ـ٨٨٦هـ / ١٤٥١ ـ ١٤٨١م) .

ومن أمثلتها سيف [١٤٩] له مقبض مثبت بواسطة أربعة مسامير وواقية من الحديد متعامدة الشكل خالية من الزخارف .

ويزدان نصل هذا السيف بزخارف كتابية مكفتة بالذهب ، ويقرأ نص الكتابة على وجه النصل «بسم الله الرحمن الرحيم ، الظفر شافع للمذنبين آل الكرم ، العفو يفسد امر الخسيس بمقدار ما يصلح أمر الرفيع» فى حين تقرأ الكتابة على الوجه الآخر للنصل والتى تبدأ من أسفل الواقية» لحضرة السلطان الأعظم محمد خان بن مراد خان عز نصره» ومن أمثلتها أيضاً سيف [١٥٠] يخص السلطان بايزيد الثانى (٨٨٦ـ ٩١٨ هـ / ١٤٨١ ـ ١٥١٢م) له مقبض من الخشب المكسو بالجلد (مفقود الآن) وواقيه من الحديد متعامدة الشكل ونصل ذو حد واحد به تقوس بسيط ، يزدان بزخارف نباتية وأخرى كتابية مكفتة بالذهب .

وتنقسم الكتابات على وجهى هذا النصل من حيث المضمون إلى كتابات ذات طابع دينى وأخرى ذات طابع تاريخى تسجيلى حيث شغلت المنطقة المستطيلة على وجه النصل بكتابة نصها «صاحبه سلطان بايزيد بن محمد خان» فى حين وجدت كتابة على امتداد حافة الظهر تتضمن أية الكرسى [١٥١] ، أما الكتابات التى توجد على ظهر النصل فهى تبدأ بعد الواقية ونصها « عمل حاجى صنقور منه ست وتسعين وثمانمايه ، نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين [١٥٢] ، يامحمد ، بسم الله الرحمن الرحيم الله ولى الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور [١٥٣] ، إنا فتحنا لك فتحاً مبيناً [١٥٤] ، شهد الله أنه لا إله الا

---

(١٤٩) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى بمدينة استانبول .

(١٥٠) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى بمدينة استانبول .

(١٥١) سورة البقرة الآية رقم ٢٥٥ .

(١٥٢) سورة الصف الآية رقم ١٣ .

(١٥٣) سورة البقرة الآية رقم ٢٥٧ .

(١٥٤) سورة الفتح الآية رقم ١ .

هو والملائكة وأولوا العلم قائماً بالقسط [155] ـ ياعمر، يا عثمان ، ياعلى ، كهيعص ، حم عسق [156] » .

كما عرفوا أيضاً السيوف المقوسة [157] وهى ذات طرز مختلفة ، ومنها طراز القليج [158] الذى عرفه الأتراك وأصبح سلاحهم المفضل منذ نهاية القرن التاسع الهجرى (١٥م) مع السيف المستقيم الذى استعملوه من قبل .

وقد وصلنا من هذا الطراز من السيوف العثمانية ثلاثة سيوف عليها اسم السلطان محمد الفاتح [159] نقش على وجه نصل أحدها وكذلك واقيته بعض الآيات القرآنية ، وعلى الوجه الآخر عبارات دعائية تشتمل على أسماء السلاطين العثمانيين من عثمان إلى محمد الفاتح .

وسيف للسلطان بايزيد الثانى [160] له مقبض من قرن حيوان الكركدن (وحيد القرن) وواقيه من الفضة المشغولة بزخارف نباتية تتألف من مجموعات من الزهور . ولهذا السيف نصل مقوس ذو حد واحد يتحول قرب طرفه إلى نصل ذى حدين ، ويزدان نصل هذا السيف بكتابات مكفتة بالفضة تتضمن بعض العبارات الدعائية وبيت من الشعر وأخرى تتضمن تاريخ الصنع سنة تسعمايه واسم الصانع خير الدين بن حسن .

أما من عهد السلطان سليم الأول فقد وصلنا قليج يحمل اسمه [161] ،

---

(١٥٥) سورة آل عمران الآية رقم ١٨ .

(١٥٦) تمثل هذه الحروف فاتحة سورتى مريم والشورى.

(١٥٧) اختلف علماء الآثار حول منشأ السيف المقوس من حيث الزمان والمكان ، وان رجح زكى (عبدالرحمن) د. المرجع السابق ص ١٤٤ أن تكون آسيا الوسطى هى مهد النصال المقوسة .

(١٥٨) هو طراز من النصال يتحول فيه الظهر أو ينتقل من نصل ذى حد واحد قبيل الطرف إلى حدين بزاوية واضحة ، انتقل إلى ايران وتسرب إلى مصر فى العهود المملوكية المتأخره ، وقد يكون عرفه الترك قبل الإيرانيين وهو سلاحهم المفضل منذ نهاية القرن (٩ هـ / ١٥م) المرجع نفسه ص ١٤٩

(١٥٩) محفوظة فى متحف طوبقابى سراى ارقام ٩٠/١ ، ٩١/١ ومتحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم سجل ٤٢٦٤ المرجع نفسه ص ١٥٠ .

(١٦٠) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى .

(١٦١) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى رقم سجل ٩٤/١ المرجع نفسه ص ١٥١ لوحه رقم ٦١ .

وقليج آخر بمتحف جايراندرسون بالقاهرة [١٦٢] .

كما يوجد بمتحف طوبقابى سراى ومتحف الفن الاسلامى بالقاهرة عدة سيوف من طراز القليج تخص السلطان القانونى [١٦٣] ، بالإضافة إلى مجموعة أخرى محفوظة بالمتحف العسكرى بمدينة استانبول[١٦٤] ، وقليج عليه اسم هذا السلطان وعام ٩٤٠هـ بمتحف اللوفر بباريس [١٦٥] .

ومن أمثلة هذه السيوف سيف من الصلب [١٦٦] له نصل من النوع الذى يطلق عليه ذو الفقار [١٦٧] ، ولهذا السيف مقبض من العظم بهيئة رأس حيوان محور ، وواقيه من الحديد متعامدة الشكل مطلية بالذهب (لوحة رقم ١١٣) .

ويزدان وجه نصل هذا السيف بزخارف مكفته بالذهب تتألف من عناصر نباتية وأخرى هندسية تتمثل فى شكل نجم سداسى الأطراف ، فى حين يزدان الوجه الآخر بزخارف كتابية تتضمن بعض الآيات القرآنية المتصلة بالجهاد والفتح وعبارة «الجنة تحت أقدام الامهات والجنة تحت ظلال السيوف» بالإضافة إلى اسم الصانع محيى الدين وليد بن محيى الدين وتاريخ الصنع سنة ٩٤٨هـ .

وغمد هذا السيف من الخشب المكسو بالقماش ، ويزين طرفيه صفائح من المعدن المطلى بالذهب نقش علـى الطرف العلوى منهـا شكل نجم سـداسى الأطراف .

---

(١٦٢) رقم سجل ١٤٥٨ زكى (عبد الرحمن) د. المرجع السابق . ص ١٥١ .

(١٦٣) ارقام سجل ٩٠/١ ، ٤٨٠ بمتحف طوبقابى وارقام سجل ٤٢٦٣ ، ٦٢٠٥ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

(١٦٤) Bodur (F.), op. cit, pl. A. 165.

(١٦٥) زكى (عبد الرحمن) د. المرجع السابق ، ص ١٥١ .

(١٦٦) يبلغ طوله ١٠٣ سم وطول نصله ٩١ سم محفوظ فى المتحف العسكرى بمدينة استانبول رقم سجل ١٠٨١ Bodur (F.) op. cit, pl. A164

(١٦٧) ذو الفقار من أشهر أسياف النبى (صلعم) غنمه يوم معركة بدر وكان من قبل للعاصى بن منبه السهمى بن الحجاج وسمى بذلك الاسم لحزوز مثل فقرات الظهر كانت فى وسطه . زكى (عبدالرحمن) د. المرجع السابق ص ٤٠ ، عبدالعزيز (نبيل محمد) د. خزانه السلاح لمؤلف مجهول القاهرة ١٩٧٨ ص ٢٦ .

ويوجد أيضاً فى متحف طوبقابى سراى عدة سيوف مقوسة من طراز القليج، نذكر منها قليج نقش على نصله اسم السلطان سليم الثانى وآخر باسم السلطان مراد الثالث ، وقليجان باسم السلطان محمود الثالث ، وقليج للسلطان عثمان الثانى وقليجان للسلطان مراد الرابع ، ومعظم مقابض هذه السيوف استحدثت فى الأعوام المتأخرة (١٦٨) .

ومن طراز السيف القليل الانحناء التى عرفها بنو عثمان وأبناء بعض الأمم المجاورة لهم واتخذه الألبان سلاحاً وطنيا «الياتاغان» (yataghan) أو الياطقان.

والياتاغان ذو نصل واحد مزدوج الانحناء ، وفيه يتفق انحناء خط النصل بكل دقة مع حركة معصم اليد فى أثناء الطعن ، ويمتاز الياتاغان على وجه العموم بثقله الأمامى عند الطعن ، وفى هذا ما يساعد المقاتل على القطع السريع، وتمتاز قبضة الياتاغان بأنها تنتهى بما يشبه الأذنين البارزتين ، وليست هناك واقية للمقبض (١٦٩) .

وقد استخدم الياتاغان فى بلدان إسلامية كثيرة وتمتاز كل بلد ببعض المزايا الخاصة ، وكان انتشاره سريعاً فى البلاد الأوربية التى خضعت للترك منذ القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين (١٧٠) .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بسيف من هذا الطراز على نصله زخرفة دقيقة وهو من صنع الحاج نوح صاحب عبدالله أغافى أواخر القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) (١٧١) .

ويوجد بمتحف قصر المنيل بالقاهرة سيف ياطقان من الصلب مؤرخ بسنة (١٢٠٠هـ / ١٧٨٨م) يحمل اسم صاحبه واسم صانعه على هيئه طغراء نصها « عمل الحاج إبراهيم صاحب عبدالله سنة ١٢٠٠هـ » أما الجانب الآخر من النصل فيحتوى على منطقة مفصصة على هيئة بخارية أعلاها وأسفلها

---

(١٦٨) زكى . (عبدالرحمن) د. المرجع السابق ص ١٥٢ .

(١٦٩) زكى (عبدالرحمن) د. المرجع السابق ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

(١٧٠) المرجع نفسه ص ١٥٣ .

(١٧١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٣٥٤٤ .

زخارف نباتية بسيطة منفذة بالحفر (١٧٢) ، وبالإضافة إلى السيف السابق يحتفظ المتحف الحربى بمدينة القاهرة أيضا بسيف آخر من هذا النوع يمتاز نصله بتقوسه قليلاً من الأمام وعلى نصله طغراء تحمل اسم الصانع نصها «عمل إبراهيم صاحب مصطفى» تجاورها كتابة أخرى منفذة بالحفر البسيط نصها «توكلت على خالقى» (١٧٣) .

ومن الأمثلة المتأخرة لهذا الطراز من السيوف سيف يحتفظ به المتحف العسكرى بمدينة استانبول على نصله زخرفة نباتية وأخرى كتابية مكفتة بالذهب نصها «عمل عبدالله صاحب عمر أغا سنة ١٢٩٤هـ» (١٧٤) (لوحة رقم ١١٤) .

ب ـ الخناجر :

لم يصلنا من الخناجر العثمانية إلا القليل مقارنة بما وصلنا من السيوف ، وقد تنوعت هذه الخناجر من حيث أشكال مقابضها والمادة التى كانت تصنع منها حيث صنع بعضها من البللور الصخرى والبعض الآخر من العاج فى حين تميزت مجموعة ثالثة باتخاذ مقابضها من المعدن وخاصة معدن الفضة ، كما تنوعت أيضا أشكال نصال هذه الخناجر التى كانت تصنع عادة من صلب جيد ما بين النصال المستقيمة والنصال المقوسة .

وازدانت هذه الخناجر بعناصر زخرفية مختلفة وخاصة الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى والكتابات القرآنية والدعائية والتسجيلية والتى كانت تنفذ بالحفر أو التفريغ أو التكفيت بالذهب (١٧٥) فضلاً عن ترصيعها بالأحجار الكريمة .

---

(١٧٢) عليوه (حسين عبدالرحيم) د. الاسلحة بمتحف المنيل ص ٦ ، ٧ .

(١٧٣) عبدالحفيظ (محمد على) المرجع السابق ص ٦٥ ، ٦٦ لوحة رقم ١٢٢ .

(١٧٤) يبلغ طوله ٧٠ سم محفوظ بالمتحف العسكرى بمدينة استانبول رقم سجل ٣٩١٨

Bodur (F.), op. cit, pl.A190

(١٧٥) قدم بنفنيتو شيللينى Ben venuto Cellini) أشهر صناع الذهب فى القرن ١٦م فى سيرته الذاتية تعليقاً هاماً عن التكفيت العثمانى للصلب حيث يذكر وفى هذا الوقت وقع تحت يدى بعض الخناجر التركية حيث المقبض والنصل من الحديد وكذلك الغمد ، وقد نقش عليها بواسطة الآت حديدية نقوشا على هيئة أوراق الشجر ثم ملئت بالذهب بإتقان شديد ، قد أثارت هذه المجموعة =

ومن أروع أمثلة هذه الخناجر ذلك الخنجر الذى يرجع إلى عهد السلطان سليم الأول ، وهو يحمل تاريخ صنعه سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤م) ، وهو معروض فى متحف طوبقابى سراى ، ومصنوع من الحديد ، ويزدان بزخارف متزله بالذهب ومرصع بالأحجار الكريمة ، وله مقبض من البللور الصخرى ، ويعتقد بعض مؤرخى الفن أنه من صناعة إيران وأن السلطان سليم قد غنمه فى حربه التى انتصر فيها على الشاه اسماعيل الصفوى ثم نقشت عليه بعد النصر عبارات تشيد به [١٧٦] .

ويحتفظ المتحف الوطنى بالمجر بخنجر من عهد السلطان سليمان القانونى يحمل تاريخ صنعه (٩٤٩هـ / ١٥٤٣م)[١٧٧] له نصل مقوس من الصلب ، ومقبض وواقية وغمد من الفضه ازدانت جميعها بزخارف محفورة ومفرغة تتألف من وحدات من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى غاية فى الدقة والرشاقة وتشبه أشغال الدانتيلا .

وتمتاز واقية هذا الخنجر باتخاذها هيئة رأسى تنينين متقابلين ، والملاحظ فى الخناجر العثمانية بصفة عامة ندرة وجود واقية للخنجر .

ومن أمثلة الخناجر العثمانية ذات المقابض العاجية خنجر له مقبض عاجى[١٧٨] (من عاج الفظ) يزدان بزخارف نباتية تتألف من أزهار وعناصر من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى ، ونصل منحنى ومستدق يزدان بزخارف نباتية مكفته بالذهب تتألف من وريقات وأزهار وأشجار سرو .

= فى نفسى رغبة شديدة فى تقليدها ، ويرى هذا الصانع أن القطع التى صنعها كانت أمتن وأجمل من القطع التركيه حيث إنه قام بقطع الأخاديد بطريقة أكثر عمقاً واتساعاً فى الصلب عما كان مستعملاً فى الأعمال التركية ، وأن الزخارف التى نفذها كانت فخمة ومتنوعة بعكس الزخارف التركية التى كانت قاصره على الأرابيسك Allan (J.) op. cit, p. 42

(١٧٦) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٥٠ ، ١٥١ .

(١٧٧) Raby (J.) op. Cit, pl. 8A

(١٧٨) يبلغ طوله ٢٦ سم محفوظ فى مجموعه خاصه ، كان سابقاً ضمن مجموعة الايرل ورويك - قلعه ورويك بانجلترا .

ويمكن تأريخ هذا الخنجر بفترة النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى (١٦م) أو مطلع القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) ، ذلك أن المقابض العاجية التركية من هذا النوع تنسب إلى منتصف القرن (١٦م) ومابعد ذلك بمدة خمسين أو ستين سنة [١٧٩] .

ومما هو جدير بالذكر أن أسلوب وطريقة تنفيذ زخرفة الرومى على المقبض العاجى للخنجر السابق تذكرنا بالزخارف النباتية المحفورة حفراً بارزاً على ظهر مرآة من العاج تحمل كتابة تشير إلى السلطان سليمان القانونى واسم الصانع «غانى» وتاريخ الصنع سنة (٩٥٠هـ / ١٥٤٤م) .

ومن أمثلة الخناجر العثمانية التى ترجع إلى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) خنجر له مقبض مقعر مصنوع من عاج الفظ [١٨٠] يشتمل على ختم يتضمن طغراء للسلطان محمد الرابع (١٠٥٨ ـ ١٠٩٩هـ/ ١٦٤٨ـ ١٦٨٧م) وصنع نصل هذا الخنجر من الفولاذ المسقى ، وهو يزدان بزخارف نباتية مكفتة بالذهب بالإضافة إلى حبات من المرجان ترصع القسم العلوى منه ثبتت داخل أخاديد مستطيلة الشكل . ويمتاز غمد هذا الخنجر بصناعته من الخشب المكسو بصفائح من الفضة المذهبة المزخرفة بزخارف نباتية مورقة بطريقة النيلو ، وخنجر آخر يزدان غمده ومقبضه بزخارف نباتية محفورة (لوحة رقم ١١٥) . وخنجر ثالث يرجع إلى سنة (١٠٩٧هـ/ ١٦٨٥م) له غمد ومقبض من الفضة يزدانا بزخارف نباتية مفرغه (لوحة رقم ١١٦) .

جـ ـ البلط :

مفردها بلطة ، والبلطة هى الطبر أو الطبرزين ، وهى لفظة فارسية معناها الفأس [١٨١] وتعرف فى التركية باسم «بلطة» .

---

(١٧٩) الكسندر (دافيد) وريكتس (هوارد) الأسلحة والعتاد ، ص ٣٠٦ لوحة رقم ٣١٥ ضمن كتاب كنوز الفن الاسلامى جنيف ١٩٨٥ .

(١٨٠) يبلغ طوله ٣٤ سم محفوظ فى مجموعة خاصه ، وتم الاستيلاء على عدد من هذا النوع من الخناجر أثناء الحصار التركى لمدينة فيينا فى سنة ١٦٨٣م . المرجع نفسه ص ٣٠٨ .

(١٨١) عن الطبر راجع عبدالعزيز (نبيل محمد) د. ، المرجع السابق ص ٨٦ ، حاشية رقم ٢٠ ، ٢١ .

وتتكون البلطة من النصل الذى يصنع عادة من الصلب ، ويشتمل عند مؤخرته على جزء مفرغ قد يكون دائرياً أو مستطيلاً تثبت فيه يد الطبر . وكانت اليد تصنع فى الغالب من المعدن وفى بعض الأحيان من الخشب وقد تكسى فى هذه الحالة بالجلد أو بصفائح معدنية ، أو تزود بقنوات طولية تساعد المحارب على إحكام القبض على يد الطبر أثناء الاستخدام .

ومن أمثلة البلط أو الفئوس العثمانية ، فأس معروض فى متحف طوبقابى سراى له نصل على هيئة هلال من الفضة المذهبة ، وهو يزدان بأشكال مخرمة قوامها زخرفة الرومى [١٨٢] .

ومن أمثلتها أيضا فأسان يحتفظ بهما المتحف العسكرى بمدينة استانبول يرجع تاريخهما إلى فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) (لوحة ١١٧ أ ، ب) .

الفأس الأولى لها نصل من الحديد على هيئة هلال[١٨٣] تزدان بزخارف مكفتة بالفضة تتألف من هلال بداخله كتابات قرآنية تقرأ «نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين يامحمد وينصرك الله نصراً عزيزاً» أسفلها زخارف نباتية تتكون من وريقات متكررة .

ويوجد أسفل هذا الهلال هلال آخر أصغر حجما بداخله كتابة قرآنية تقرأ «انا فتحنا لك فتحا مبينا» أعلاها زخارف نباتية تتكون من وريقات متكررة . ويؤطر وجه النصل إطار من الزخرفة النباتية ، فى حين يزين مؤخرته البسملة وذلك داخل إطار مستطيل .

أما الفأس الثانية فلها أيضاً نصل كبير على هيئة هلال [١٨٤] تزدان بزخارف نباتيه وأخرى كتابية مكفتة بالفضة .

وتتألف هذه الزخارف من شكل نصف بخاريه بداخلها كتابة تتضمن نص الشهادتين ، ويلاحظ أن لسان هذه الفاس يزدان بزخرفة تتمثل فى شكل نسر ينقض على فريسه .

---

(١٨٢) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٥١ .

(183) Bodur (F.) op. cit, pl. A. 178 .

(184) Ibid pl. A. 178 .

د ـ الدبابيس :

ومفردها دبوس ، والدبوس آلة من حديد ذات أضلاع تفيد فى قتال لابس البيضة ، وهو عادة يتكون من رأس ضخمة تتخذ من مادة صلبة ، وله يد طويلة تتخذ من المعدن وقد تكون من الخشب [١٨٥] والدبوس من الأسلحة التى شاع استعمالها بين العثمانيين ومن أشهرها دبوس محفوظ فى متحف طوبقابى سراى له يد مصنوعة من الفضة المذهبة ، ورأسه من حجر اليشب [١٨٦] ودبوسان بالمتحف الحربى بالقاهرة أحدهما مجنح والاخر كمثرى الشكل من فترة القرن (١٢هـ / ١٨م) (لوحة رقم ١١٨) .

ثانياً : أسلحة الدفاع :

وتشمل الدروع سواء أكانت دروعاً للمحاربين أم دروعاً للخيل والخوذات والتروس .

أ ـ الدروع :

الدرع من أسلحة الدفاع التى كان يلبسها المحارب ، كما كان يلبسها الخيل الذى يمتطيه فى ساحة القتال ، وتتكون دروع المحارب فى الغالب من أربع قطع رئيسية ، قطعة لحماية الصدر ، وأخرى لحماية الظهر ، وثالثة لحماية الجانب الأيمن والرابعة لحماية الجانب الأيسر ، ويكون فى القطعتين الثالثة والرابعة مكان يخرج منه الذراعان [١٨٧] ، أما درع الفرس فيتكون من عدة قطع أهمها ما كان يوضع فوق وجهة لكى يحمى جبهته وأنفه وأذنيه .

---

(١٨٥) عبدالعزيز (نبيل محمد) د. المرجع السابق ص ٨٦ حاشيه رقم ١٧ : ١٩ .

(١٨٦) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٥١ .

(١٨٧) ظهر فى القرن التاسع الهجرى (١٥م) نوع جديد من الدروع اسمه (جهار آينه) أى المرايا الأربع ، ويكون من أربع صفائح كبيرة من الحديد متصلة بوساطة مفصلات وإحدى هذه الصفائح لحماية الصدر والأخرى للظهر بينما الأثنان الباقيتان للجنبين وفيهما ثقبان كبيران يخرج منهما الذراعان ، وكثيراً ما كان هذا الدرع يبطن بالحرير ويلبس فوق الزرد . حسن (زكى محمد) د. الفنون الإيرانية ص ٢٥٥ .

والدروع العثمانية كانت تصنع فى الغالب من الحديد والصلب وإن استخدم النحاس فى صناعة بعضها ، وتميزت هذه الدروع بثراء عناصرها الزخرفية الكتابية والنباتية، والتى كانت تنفذ بطريقة التكفيت بالذهب أو الفضة أو بطريقة الحفر البسيط أو الغائر أو الطلاء الذهب ، كما يلاحظ أن بعض دروع الخيل العثمانية كانت تحمل علامات تشير إلى طائفة صناع المعادن الذين تخصصوا فى عملها .

ويحتفظ المتحف العسكرى بمدينة استانبول بأمثلة كثيرة من دروع الفرسان العثمانية ويرجع أقدم هذه الدروع إلى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) ، وأغلب هذه المجموعة يتمثل فى أجزاء من الدروع وليست دروعاً كاملة .

ويلاحظ على القسم الذى يؤرخ بفترة النصف الثانى من القرن التاسع الهجرى (١٥م) وبداية القرن العاشر الهجرى (١٦م) من هذه المجموعة التأثر الواضح بدروع الفرنسان التى ترجع إلى عهد دولة التركمان أصحاب الشاة البيضاء أو آلاق قيونلو [(١٨٨)] وذلك من حيث الشكل والأساليب الصناعية والزخرفية .

ومن أمثلة هذه الدروع جزء من درع لوقاية اليد يرجع تاريخه إلى فترة النصف الثانى من القرن التاسع الهجرى (١٥م) [(١٨٩)] (لوحة رقم ١١٩) ، مصنوع من الحديد ويزدان بزخارف كتابية بالخط الكوفى المورق مكفتة بالفضة.

ومن أمثلتها أيضاً جزء من درع لوقاية اليد يرجع تاريخه إلى فترة بداية القرن العاشر الهجرى (١٦م) [(١٩٠)] مصنوع من الحديد ويزدان بزخارف عربية مورقة وكتابات دعائية بخط الثلث مكفتة بالفضة .

ومن أجمل دروع الفرسان العثمانية درع معروض فى متحف طوبقابى

---

(١٨٨) بلغت دولة الآق قيونلو اوج ازدهارها فى عهد السلطان «أوزون حسن» حيث شملت كرمان وفارس وأصفهان وعراق العجم وأرمينيا وديار بكر (٨٧٣ هـ ـ ٨٨٢هـ / ١٤٦٨ ـ ١٤٧٨م) وفى سنه ٨٧٧هـ / ١٤٨٧٠م وقع قتال بين العثمانيين وحسن الطويل انتهى بانتصار العثمانيين .

(189) Bodur (F.) op. cit, pl. A. 157 .

(190) Ibid, pl. A. 168 .

سراى ، وهو من النوع الذى يطلق عليه فى التركية عبارة «جهار آينه» أى ذو المرايا الأربع ، وهو غنى بالزخرفة المكفتة بالذهب التى قوامها آيات من القرآن الكريم مما يتصل بالجهاد ، وهو مبطن بالحرير (١٩١).

أما عن الدروع التى كان يلبسها الخيل فى العصر العثمانى ، فقد وصلنا منها مجموعة كبيرة يحتفظ بها المتحف العسكرى بمدينة استانبول وكذلك متحف طوبقابى سراى .

ومن أمثلتها درع مصنوع من الحديد لحماية جبهة الخيل يرجع تاريخه إلى عهد السلطان سليم الأول (٩١١ ـ ٩٢٧هـ / ١٥١٢ ـ ١٥٢٠م) (١٩٢) (لوحة رقم ١٢٠) ، ويتكون هذا الدرع من قطعة واحدة بدون أجزاء جانبية ويشتمل على واقية للرأس وفتحات للعينين .

وتزدان واقية الرأس بزخارف محفورة تتألف من أشكال عقود مفصصة ترتبط مع بعضها بواسطة زخرفية هندسة تشبه زخرفة الجفت اللاعب ذو الميمه المستديرة، وشلغت المساحات داخل العقود وخارجها بزخارف نباتية تتألف من أفرع ووريقات وأزهار يشاهد من بينها زهرة اللوتس .

ويتوسط زخارف واقية الرأس رنك كتابى (شارة) باسم السلطان سليم الأول (ياووز) وذلك فى سطرين بخط الثلث ، وهو يذكرنا من حيث نوع الخط والصيغة برنوك سلاطين دولة المماليك .

ومن أمثلة هذه الدروع أيضاً درع مصنوع من النحاس المطلى بالذهب يرجع تاريخه إلى فترة نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦م) (١٩٣) يزدان بزخارف عربية مورقة بالإضافة إلى زخرفة نباتية تتألف من أزهار الرمان وشقائق النعمان (التوليب) (لوحة رقم ١٢١) . ويحتفظ المتحف العسكرى بمدينة استانبول بمثال رائع لدروع الخيل العثمانية التى يعود تاريخها إلى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) (١٩٤) .

---

(١٩١) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٥٢.

(١٩٢) Bodur (F.) op. cit, pl. A. 162

يتشابه هذا الدرع إلى حد كبير مع درع آخر يرجع إلى العصر المملوكى Ipid, pl. A. 146

(193) Bodur (F.) op. cit, pl. A.179 .

(١٩٤) Ibid pl. A. 185

وصنع هذا الدرع المخصص لوقاية جبهة الخيل من النحاس المطلى بالذهب، ويزين الجزء الذى يحمى الرأس بدائرة مفصصة بداخلها كتابة بخط الثلث «لله العزة وحى على الجهاد» يحيط بها ثلاث زهرات من زهور شقائق النعمان (التوليب) فى حين يزدان الجزء الذى يحمى جانبى الوجه والعينين بفرعين نباتيين ينتهى كل منهما بزهرة شقائق النعمان (لوحة رقم ١٢٢) .

ومن دروع الفرسان التى عرفت فى العصر العثمانى ذلك النوع المعروف باسم الزرد وتجمع (زرديات) وهو نوع من الدروع أشبه مايكون بقميص طويل مصنوع من حلقات متصلة ومتداخلة مع بعضها ، وقد يتخللها أحياناً بعض الصفائح المعدنية المستطيلة التى تزدان بالكتابات العربية .

ويحتفظ متحف طوبقابى سراى بأقدم مثال عثمانى لهذا النوع من الدروع إذ يرجع تاريخه إلى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) وهو مصنوع من الصلب المنزل بالذهب [(١٩٥)] .

ومن أمثلة هذه الدروع أيضاً زرد طويل قصير الأكمام مصنوع من الحديد يرجع تاريخه إلى فترة نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦م) أو بداية القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) [(١٩٦)] .

ويزدان صدر وظهر ورقبة هذا الدرع بصفائح من الذهب والفضة على هيئة أقراص ووريدات واشكال نجمية .

ب ـ الخوذات :

من أهم أدوات القتال يلبسها المحاربون عند خروجهم للمعارك ، وقد نالت الخوذات العثمانية شهرة فائقة لما عرفت به من مميزات طوال الحروب التى دارت على أرض أوربا ، وانتقلت أشكالها منهم إلى المجريين والبولنديين [(١٩٧)] .

---

(١٩٥) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٥٢

(١٩٦) يبلغ طول هذا الزرد ٩٠ سم وعرض صدره ٤٧ سم محفوظ فى قلعه فردريك شتاين فى مدينة كسل الالمانية رقم سجل ١٧

Jaeckel (P.) Wehr Und Waffen Der Türken. pl. 11/18

(١٩٧) أصلان آبا (او قطاى) المرجع السابق ص ٣١٥ .

وبصفة عامة كانت الخوذات العثمانية تصنع من قطعة واحدة ، وفى بعض الأحيان كانت تصنع من عدة أجزاء ، وإن ظل جسم الخوذة يصنع فى الغالب من قطعة واحدة ، بينما باقى الأجزاء التى تحمى الرقبة والجبهة والأنف والأذنين كان يتم إضافتها فيما بعد عن طريق استخدام المسامير المكوبجه (البرشام) .

وتصنع الخوذات العثمانية عادة من الصلب ، وعلى الرغم من استخدام النحاس فى عمل بعض الخوذات العثمانية منذ القرن العاشر الهجرى (١٦م) إلا أن إستخدام الصلب ظل من الأمور المفضلة فى صناعتها لفترة طويلة .

أما من حيث الشكل فقد كانت الخوذات العثمانية تتخذ فى الغالب هيئة مخروطية الشكل ، وإن وصلتنا بعض الأمثلة المبكرة من هذه الخوذات التى اتخذت هيئة نصف كروية وهى متأثره فى ذلك بأشكال الخوذات عند التركمان الآق قيونلو .

واستخدم الصناع فى العصر العثمانى أساليب صناعية متنوعة فى تنفيذ الزخارف التى كانت تزدان بها هذه الخوذات ، ومن هذه الأساليب ، أسلوب الحفر البسيط أو العميق بواسطة القلم المعدنى ، وأسلوب التكفيت بأسلاك من الذهب والفضة كانت تشكل وتدق على سطح الصلب الخشن [(١٩٨)] ، وأسلوب الطلاء بالذهب ، بالإضافة إلى أسلوب الترصيع بالأحجار الكريمة .

ومن أمثلة الخوذات العثمانية التى ترجع إلى فترة نهاية القرن (٨ هـ / ١٤م) وبداية القرن (٩هـ / ١٥م) خوذة من الحديد ذات شكل مخروطى

---

(١٩٨) سبق وأن شاهدنا هذا الأسلوب مستخدماً فى زخرفة نصال السيوف والخناجر والدروع العثمانية ، ويرى آلن (جيمس أن هذا الاستخدام لم يكن قاصراً على الامبراطورية العثمانية وحدها فى فترة القرنين (١٥-١٦م) وأن أول ما نشر عنه كان يرجع إلى العصر المملوكى ، ومن أمثلة ذلك خوذه من الصلب صنعت للسلطان برسباى (١٤٢٢ ـ ١٤٣٨م) محفوظة بمتحف اللوفر ودرع من الصلب يحمل رنك السلطان جقمق (١٤٣٨ ـ ١٤٥٣م) محفوظ بمتحف الرجال فى باريس (Musee de L'homme) ويضيف قائلاً إنا وضعنا فى اعتبارنا أنتساب بعض صناع الأسلحة فى استانبول للمصرى فليس بغريب أن نكتشف أن هذا الأسلوب قد استمد من القاهرة مباشرة ، إلا أنه عاد بعد د ذلك وذكر أن قلة ما وصلنا من التحف العثمانية المكفتة تجعل من الصعب معرفة أصل التكفيت العثمانى . Allan (J.) op. cit, p. 40

تزدان بتضليعات منحنيه [١٩٩] تذكرنا بأشكال القباب الضريحية فى العصر المملوكى التى اتخذ سطحها الخارجى شكل التضليعات المنحنية [٢٠٠] (لوحة رقم ١٢٣) .

وصنعت هذه الخوذة من قطعة واحدة ، ويوجد فى أسفلها فتحتان للعينين لتمكين المحارب من الرؤية ، وتزدان قمتها بزخارف كتابية بخط الثلث على أرضية من الزخارف النباتية ، بالإضافة إلى كتابات أخرى ذات طابع تسجيلى تدور فى شريط عريض حول الجزء السفلى للخوذة داخل خراطيش ودوائر يقرأ منها عبارة «السلطان ناصر الدنيا والدين ....» واستخدم أسلوب التكفيت بالفضة فى عمل هذه الزخارف الكتابيه .

ويحتفظ المتحف العسكرى بمدينة استانبول بمجموعة كبيرة من الخوذات العثمانية التى ترجع إلى فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) سوف نختار من بينها مثالين لتوضيح طراز الخوذات العثمانية فى هذه الفترة .

المثال الأول : خوذة من النحاس المطلى بالذهب ذات شكل بصلى ، (لوحة رقم ١٢٤) يوجد فى مقدمتها حلقتان من المعدن تستخدمان فى تثبيت مجموعة الريش [٢٠١] .

ويزدان القسم العلوى من سطح الخوذة بزخارف نباتية محفورة تتألف من أفرع وأوراق وأزهار فى أشكال دائرية متقاطعة ، يليها شريط عريض بداخله ثلاثة بحور (خراطيش) تتضمن كتابات قرآنية نصها «نصر من الله وفتح قريب» [٢٠٢] ، ولينصرن الله من ينصره [٢٠٣] ، وينصرك الله نصراً عزيزاً [٢٠٤] ، وذلك بالخط

---

(١٩٩) يبلغ ارتفاعها ٣١٫٥ سم وقطرها ٢١٫٥ س محفوظه فى المتحف العسكرى بمدينة استانبول رقم سجل ١٣٦٧٠ Bour (F.), op. cit, pl. A. 144

(٢٠٠) من أمثلة هذا القباب قبه مدرسة ألجاى اليوسفى (٧٧٤هـ/١٣٧٣م) وقبة ايتمش البجاسى (٧٨٥هـ / ١٣٨٣م) .

(٢٠١) يبلغ ارتفاعها ٢٦٫٥سم وقطرها ٢١٫٥سم محفوظة فى المتحف العسكرى باستانبول رقم سجل ٦٦٢٤ Ibid pl. A. 1172

(٢٠٢) سورة الصف الآية ١٣ .

(٢٠٣) سورة الحج الآية ٤٠ .

(٢٠٤) سورة الفتح الآية ٣ .

الفارسى على أرضية من الزخارف النباتية .

ويزين دائر الخوذة السفلى شريط ضيق من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى محصور داخل بحور (خراطيش) ومناطق مفصصه .

المثال الثانى : خوذة من النحاس المطلى بالذهب ذات شكل مخروطى(٢٠٥) (لوحة رقم ١٢٥) . لها واقية للجبهة والأذنيين والرقبة بالإضافة إلى واقية الأنف، والتى يوجد على يسارها حلقة بغرض تثبيت مجموعة الريش (مضافه وليست اصليه) .

ويزدان سطح هذه الخوذة بزخارف عربية مورقة من طراز الرومى نفذت بطريقة الحفر البسيط .

ونختتم حديثنا عن الخوذات العثمانية بالإشارة إلى خوذة من النحاس المطلى بالذهب (٢٠٦) (لوحة رقم ١٢٦) ذات شكل بصلى مفصص لها واقية للأنف وهى خلو من الزخرفة ، ويرجع تاريخها إلى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) .

جـ ـ التروس :

الترس من أسلحة الدفاع وهو يصنع عادة من الحديد أو الصلب (٢٠٧) ، ويتخذ غالباً هيئة مستديرة ذات مركز بارز .

وكانت التروس فى العصر العثمانى تصنع بصفة عامة من الحديد أو الصلب أو النحاس وتبطن بخيوط من الحرير الملون أو أسلاك رفيعة من الفضة تلف حول

---

(٢٠٥) يبلغ ارتفاعها ٢٨,٥سم ، ويبلغ ارتفاعها بالواقيات ٣٥,٥ سم وقطرها ٢١ سم محفوظه فى المتحف العسكرى بمدينة استانبول رقم سجل ١٠٩٠ Boudr (F.) op. cit, pl. A. 177

(٢٠٦) يبلغ ارتفاعها ٢٧,٥سم وقطرها ٢١ سم محفوظة فى المتحف العسكرى بمدينه استانبول رقم سجل ٦٦٢٢ Ibid pl. A. 187

(٢٠٧) يذكر ابن منكلى «التدبيرات السلطانية» ورقة ٤٩ـ٥٠ أن من لوازم الجندى أن يكون عنده عدة من الترس ، ترس حديد ، وترس خشب ، وترس جلد ، راجع عبدالعزيز (نبيل محمد) د. المرجع السابق ص ٩٦ ، حاشيه رقم ٩٤ .

عيدان من الخشب تجلب من شجر الصفصاف (٢٠٨) ، وتزود بحلقات خلفية لتحمل منها أو تعلق بها .

وتميزت التروس العثمانية وبصفة خاصة تلك التى ترجع إلى فترة القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين (١٦ ـ ١٧م) بثراء عناصرها الزخرفية إذ نجدها تزدان بالزخارف العربية المورقة من طراز الرومى والزخرفة التى يطلق عليه زخرفة الهاطاى فضلاً عن رسوم الأزهار وخاصة زهرة اللوتس وشقائق النعمان (التوليب).

وتحمل معظم التروس العثمانية كتابات بخط الثلث تتضمن إما آيات قرآنية أو عبارات دعائية أو نصوص تسجيلية .

ومن أمثلة التروس العثمانية التى ترجع إلى فترة النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى (١٦م) ترس من النحاس المطلى بالذهب (٢٠٩) (لوحه رقم ١٢٧) تزدان حافته بثلاث مناطق مفصصة تشغلها رسوم أفرع نباتية تحمل أوراقاً مسننة وأزهاراً تتبادل مع ثلاث مناطق مستطيلة تشغلها كتابات قرآنية بخط الثلث .

أما مركز الترس فيزدان بزخرفة الهاطاى ، ويوجد عليه علامة المصنع الذى تخصص فى صناعة هذا النوع من التروس .

ومن أمثلة التروس العثمانية أيضاً ترس من النحاس المطلى بالذهب (٢١٠) ينسب إلى الوزير العثمانى حافظ أحمد باشا (٩٧٢ ـ ١٠٤٢هـ / ١٥٦٤ ـ ١٦٣٢م) تزدان حافته بأربع مناطق مفصصة تشغلها زخارف عربية مورقة من طراز الرومى تتبادل مع باقات من أزهار شقائق النعمان (التوليب) ، فى حين يزدان مركزه بزخرفة الهاطاى يحيط بها إطار دائرى يتضمن كتابات قرآنية بخط الثلث(٢١١) .

---

(٢٠٨) اصلان آبا (اوقطاى) المرجع السابق ص ٣١٥ .

(٢٠٩) يبلغ قطره ٥٥,٥٥سم محفوظ فى المتحف العسكرى بمدينة استانبول رقم سجل ٤٣٢٦/١٠
Boudr (F.) op. cit, pl. 171

(٢١٠) يبلغ قطره ٤٢,٥ سم محفوظ فى المتحف العسكرى بمدينة استانبول رقم سجل ٤٥١٩/٦
Ibid pl. 173

(٢١١) الآية رقم ٢٥٥ سورة البقرة .

ونختتم حديثنا عن التروس العثمانية بالإشارة إلى ترس صغير مصنوع من الحديد الخشن (٢١٢) يعود تاريخه إلى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) (لوحة رقم ١٢٨) ويتخذ مركز هذا الترس هيئة مقببة مثبتاً به خمسة مسامير ذات رءوس بارزة تخرج منها أشرطة معدنيه تشبه أسنة الرماح فى شكل إشعاعى ينتهى عند حافة الدائر المعدنى الذى يحيط بالترس .

---

(٢١٢) يبلغ قطرة ٣٢ سم مجموعة Boudr (F.) op. cit., pl . 191 (Yagci)

الفصل الثالث

التحف الخشبية والعاجية

أولاً : التحف الخشبية :

لم يكتب الكثير عن التحف الخشبية فى العصر العثمانى رغم الأعداد الكبيرة التى وصلتنا منها سواء من التحف المنقولة مثل المنابر والصناديق وكراسى المصاحف والمقرئين والتوابيت ، فضلاً عن الأدوات الخشبية التى كانت تستعمل فى الحياة اليومية مثل الأمشاط والعلب وغيرها ، أو من التحف الثابتة والتى لا تزال قائمة فى العمائر المختلفة من مساجد وجوامع وقصور ومنازل مثل الأسقف والقباب والأعمدة والأربطة الخشبية والأبواب والنوافذ والدواليب الحائطية وغيرها.

وقبل أن نتناول بالدراسة التحف الخشبية فى العصر العثمانى يصبح من الضرورى الإشارة إلى التحف الخشبية التى ترجع إلى فترة سلاجقة الأناضول [١] (سلاجقة الروم) حيث كان للأساليب الصناعية والزخرفية التى اتبعت فى عملها أكبر الأثر على فن صناعة التحف الخشبية فى هذا العصر .

وليس هناك شك فى أن فن صناعة التحف الخشبية قد تطور فى عهد سلاجقة الأناضول تطوراً كبيراً وذلك وفق تقاليد خاصة ومميزة ظل يتردد صداها فيما بعد خلال فترة الإمارات وخلال الفترة العثمانية وبصفة خاصة خلال القرن الثامن الهجرى (١٤م) وبداية القرن التاسع الهجرى (١٥م).

وتميزت التحف الخشبية الأناضولية بتنوع الأخشاب المستخدمة فى عملها إذ نجد من بينها خشب الجوز وخشب الأبنوس وخشب الأرز وخشب الورد بالإضافة إلى بعض الأخشاب التى كانت تؤخذ من أشجار الكمثرى والتفاح[٢].

---

(١) وصلتنا أمثلة رائعة من هذه التحف الخشبية ، معظمها محفوظ فى المتاحف التركية مثل المتحف الاثنوجرافى فى أنقرة ، ومتحف الفنون الإسلامية والتركية ومتحف طوبقابى سراى فى مدينة استانبول ، ومتحف منارة لى مدرسة ومتحف مولانا فى مدينة قونيه ، وبعض المتاحف العالمية مثل متحف الدولة ببرلين .

(2) Öney (G.), Anadolu Selçuklu P. 249 .

وتميزت هذه التحف أيضاً بغنى وثراء وتنوع زخارفها ، ومن هذه الزخارف الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى وزخرفة الطبق النجمى وغيره من الأشكال الهندسية مثل الأشكال السداسية المتقاطعة والأشكال المثمنة والدوائر وغيرها ، بالإضافة إلى الزخارف الكتابية التى نقشت بالخط الكوفى بأنواعه المختلفة وخاصة المورق والمزهر والكوفى الهندسى المربع وخط الثلث . كما اختصت مجموعة من التحف الخشبية السلجوقية باشتمالها على صور آدمية وأخرى حيوانية بالإضافة إلى بعض رسوم الكائنات الخرافية مثل الأسد المجنح والنسر ذى الرأسين والتنين .

ومن أهم الطرق الصناعية التى استخدمها الصناع فى عمل التحف الخشبية السلجوقية الأناضولية ذات الصفة المنقولة :

طريقة التجميع والتعشيق[٣] :

شاع استخدام هذه الطريقة فى عمل ريش وأبواب المنابر السلجوقية ويلاحظ أن أغلب حشوات هذه الأجزاء كانت تتخذ هيئة أشكال هندسية مثل الأشكال النجمية أو السداسية وغيرها والتى حفر عليها زخارف عربية مورقة من طراز الرومى غاية فى الدقة والإبداع ، وهى تدل على التطور الزخرفى الكبير الذى حدث لهذا النوع من الزخرفة فى عصر سلاجقة الأناضول .

ومن أمثلة هذه المنابر منبر الجامع الكبير فى مدينة آقسراى (القرن ٦هـ/ ١٢م) ويقرأ فى نقوشه الكتابية اسم السلطان مسعود واسم ابنه « الب إيناغ قطلغ بلكه قليج أرسلان » وكذلك اسم زين الدين خواجة نشتكين الجمالى ،

---

(٣) وهى عبارة عن صناعة الآداة الخشبية من قطع صغيرة أو حشوات من الخشب ذات أشكال هندسية تجمع معا وتعشق داخل إطارات (أو سدايب) بحيث تؤلف أشكالاً هندسية منتظمة أبرزها ما يعرف باسم الأطباق النجمية . راجع الباشا (حسن) د. الآثار الإسلامية، القاهرة ١٩٩٦ ص ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

على أنه مهندس الجامع وصانع منبره[٤] ومنبر مسجد علاء الدين بقونيه (٥٥٠هـ/١١٥٥ـ ١١٥٦م) وهو من الحجم المتوسط وأصغر قليلاً من منبر جامع آقسراى ، وإن كان أدق أسلوبا وأرفع مستوى فى زخارف حشواته التى اتخذ بعضها هيئة الأطباق النجمية ، ويقرأ فى نقوشه الكتابية التى سجلت بخط الثلث وبالخط الكوفى تاريخ المنبر واسم صانعه الحاجى الإخلاطى[٥] وأنه فرغ منه فى شهر رجب سنة ٥٥٠هـ وكذلك اسم السلطان مسعود واسم ابنه قليج أرسلان .

ومن المنابر السجلوقية التى استخدم فيها أسلوب التجميع والتعشيق منبر جامع سارة خاتون فى خربوط (القرن ٦هـ/ ١٢م) ، ومنبر الجامع الكبير فى ملاطيا (القرن ٧هـ/ ١٣م) ومنبر الجامع الكبير فى سيرت[٦] (لوحة رقم ١٢٩) (القرن ٧ / ١٣م) ومنبر الجامع الكبير فى سيور يحصار (٦٧٤هـ/ ١٢٧٥م) ومنبر جامع أشرف أوغلو فى بيشهر (٦٩٨ ـ ٦٩٩هـ / ١٢٩٨ـ ١٢٩٩م) .

وانفردت مجموعة من المنابر السلجوقية الأناضولية بزخارفها التى تحاكى طريقة التجميع والتعشيق إذ يلاحظ أن ريشاتها وأبوابها اتخذت من كتل خشبية كبيرة حفر عليها أشكال حشوات مثمنة وأخرى نجمية الشكل تحيط بها إطارات تشبه فى مظهرها السدايب الخشبية التى تثبت داخلها الحشوات المجمعه، ويمكن أن نطلق على هذا الأسلوب طريقة التجميع والتعشيق الزائفه[٧] .

ومن أمثله المنابر السلجوقية التى ازدانت بهذا الأسلوب الصناعى والزخرفى ،

---

(٤) أصلان آبا (اوقطاى) المرجع السابق ص ٢٤٧ .

(٥) يبدو أن شيخ هذه الصنعة قادم من مدينة اخلاط ـوهى مركز قديم للفنون التركية مما يؤكد أن صناعة الحفر على الخشب عند السلاجقة ، إنماتمتد إلى جذور عميقة ، المرجع نفسه ص ٢٤٨ .

(٦) محفوظ الآن فى المتحف الاثنوجرافى بمدينة أنقرة .

(7) Öney (G.), op. cit., p. 249 .

منذ جامع علاء الدين فى انقرة (٥٩٤ ـ ٥٩٥هـ/ ١١٩٧ـ ١١٩٨م) ، ومنبر الجامع الكبير فى قيسارية (٦٠٢هـ/ ١٢٠٥م) ومنبر جامع خوند خاتون فى قيسارية (٦٣٥هـ/ ١٢٣٧م) ومنبر جامع قيزل باى فى أنقرة (القرن ٧هـ/ ١٣م)[٨] ومنبر المسجد الجامع فى ديوريكى (٦٨٧ ـ ٦٨٨هـ/ ١٢٨٨ ـ ١٢٨٩م) ومنبر مسجد ارسلان خانه فى أنقره (٦٨٨ ـ ٦٨٩هـ/ ١٢٨٩ ـ ١٢٩٠م) (لوحة رقم ١٣٠) ومنبر الجامع الكبير فى كورم (٧٠٦هـ/ ١٣٠٦م) .

طريقة الحفر العميق (الغائر) والحفر البارز (أويما) والحفر المائل (المشطوف) :

تعتبر هذه الطريقة من الطرق الصناعية التى برع فيها الصناع فى عهد سلاجقه الأناضول بشكل مثير يدعو إلى الإعجاب والدهشة ، إذ يلاحظ فى أغلب الأعمال الخشبية السلجوقية المحفورة الاتقان ودقة أسلوب التنفيذ والمستوى الرفيع للعناصر الزخرفية .

وغالبًا ما كانت الإطارات التى تحيط بأشكال الحشوات المجمعة وكذلك أسطح أجزائها تزدان بزخارف عربية مورقة من طراز الرومى نفذت بطريقة الحفر العميق (الغائر) ويمكن مشاهدة هذه الطريقة مستخدمة بشكل أكثر وضوحًا فى تنفيذ زخارف بعض أبواب ونوافذ العمائر السلجوقية بالأناضول ، ومن أمثلة ذلك نوافذ الجامع الكبير فى قيسارية (٦٠٢هـ/ ١٢٠٥م) ونوافذ مسجد خواجة باشا فى أنقرة (القرن ٧هـ/ ١٣م) وباب مسجد حاجى حسن فى أنقرة (بداية القرن ٧هـ/١٣م) (لوحة رقم ١٣١) ونوافذ الجامع الكبير فى بيرجى (٧٢٢هـ/ ١٣٢٢م) .

وتعتبر طريقة الحفر البارز ذى الحواف المستقيمة أو المائلة من الطرق الصناعية التى شاع استخدامها فى عمل زخارف حشوات النوافذ وكراسى

---

(٨) محفوظ الآن فى المتحف الاتوجرافى بمدينة أنقرة .

المصاحف وكراسي المقرئين والتوابيت الخشبية السلجوقية الأناضولية ، ومن أمثلة ذلك حشوات باب منبر انجامع الكبير فى قيسارية وحشوات نوافذ مسجد قليج فى آق شهر (نهاية القرن ٧هـ/ ١٣م) وتابوت فى تربة السيد محمود الحيراني فى آق شهر (٦٦٧ ـ ٦٦٨هـ/ ١٢٦٨ ـ ١٢٦٩م)[٩] كما استخدمت هذه الطريقة فى عمل الحشوات ذات الزخارف الكتابية والزخارف العربية المورقة من طراز الرومى ، ومن أمثلة ذلك مجموعة كراسي المصاحف (الارحال) المحفوظة بمتحف مولانا بمدينة قونيه ، ومتحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول (لوحة رقم ١٣٢) ، وحشوات باب وكرسي المقرئ[١٠] بمسجد قيزل تبه بمدينة أنقرة (٦٦٣ ـ ٦٨٢هـ/ ١٢٦٤ ـ ١٢٨٣م) .

وتعتبر الأشرطة الكتابية التى تعلو أبواب بعض المنابر السلجوقية من أجمل نماذج الحفر البارز المتعددة المستويات ، ومن أفضل أمثلتها تلك الموجودة أعلى بابى كل من منبر جامع علاء الدين وجامع ارسلان خانه بمدينة أنقرة .

أما طريقة الحفر المائل (المشطوف) والتى عرفت فى زخرفة الأخشاب الإسلامية فى القرن (٣هـ/٩م) ، والتى قدر لها أن تستمر فى بعض المناطق الإسلامية مع بعض التطور فى عناصرها الزخرفية ، فقد وصلنا منها أمثلة قليلة من منطقة الأناضول فى العهد السلجوقى ، ومن بين هذه الأمثلة القليلة منبر جامع سارة خاتون فى آرميناق (القرن ٦هـ/ ١٢م) ومنبر الجامع الكبير فى ملاطيا (القرن ٧هـ/١٣م) (لوحة رقم ١٣٣) .

---

(٩) يبلغ طوله ٢,٠٠م وارتفاعه ٧٦سم محفوظ فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول رقم سجل ١٩٣ Sözen (M.), The Evolution of Turkih Art and Architecture, pl. 105 .

(١٠) محفوظا الآن فى المتحف الاثنوجرافى بمدينة أنقرة .

طريقة التخريم :

استخدمت هذه الطريقة فى عمل زخارف درابزينات (اسياج) المنابر ، وزخارف الحشوات التى تعلو أبوابها ، بالإضافة إلى عمل زخارف العقود المفصصة التى تزين قواعد كراسى المصاحف (الارحال) .

وكانت هذه الطريقة تنفذ بواسطة الصناع إما عن طريق استخدام أشرطة رفيعة من الخشب (السدايب) تثبت ببعضها مكونة بذلك أشكالاً هندسية مفرغة ، أو عن طريق حفر الخشب والتفريغ حول العناصر الزخرفية ، وكانت الزخارف التى تنفذ بهذا الأسلوب تتألف فى الغالب من عناصر الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى .

ومن أمثلة الأسلوب الأول درابزين منبر مسجد علاء الدين بقونيه[١١] ومنبر مسجد أشرف أوغلو فى بيشهر ، أما من أمثلة الأسلوب الثانى النوافذ الخشبية الشبكية (المخرمة) بمسجد سيور يحصار ، وكرسى مصحف (رحل) (القرن ٧هـ/ ١٣م) من عمل عبد الواحد ـ بن سليمان النجار[١٢]. أشهر صناع هذا النوع من كراسى المصاحف فى العهد السلجوقى .

طريقة الخرط[١٣] :

لم تستخدم هذه الطريقة بكثرة فى عمل زخارف التحف الخشبية الأناضولية ، ومن أمثلتها المبكرة منبر الجامع الكبير فى آقسراى (القرن ٦هـ/ ١٢م) حيث نشاهد أحجبه من خشب الخرط تكون جوانب مسند الخطيب[١٤].

---

(١١) آصلان آبا (اوقطاى) . المرجع السابق شكل ٢٠ .

(١٢) محفوظ فى متحف برلين ، راجع حسن (زكى محمد) د. أطلس الفنون الزخرفية شكل رقم ٣٨٩ .

(١٣) عن الخرط وأنواعه راجع خليفة (ربيع حامد) د. فنون القاهرة فى العهد العثمانى ص ص ١٧٣ ، ١٧٤ .

(14) Aslanapa (.), Türk Sanatı, p. 314 .

طريقة التلوين والتذهيب :

على الرغم من استخدام هذه الطريقة فى زخرفة أسقف بعض المساجد الخشبية الأناضولية فى العهد السلجوقى كما سيأتى ذكره لاحقًا ، إلا أن استخدامها فى زخرفة التحف الخشبية المنقولة كان نادراً .

ومن أهم وأندر أمثلة ذلك كرسى مصحف (رحل) زخرف الوجه الداخلى له باللونين الذهبى والأسود على أرضية حمراء ، وتتألف هذه الزخرفة من دائرة داخل مربع ، شغلت الفراغات فى الزوايا بعناصر من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى فى حين شغلت الدائرة برسم نسر مزدوج الرأس على أرضية من الزخرفة العربية المورقة يظهر فيها أربعة عشر أسداً[١٥] .

التحف الخشبية ذات الصفة الثابتة (المعمارية) :

اشتملت بعض المساجد والجوامع الخشبية التى شيدت فى الأناضول فى عهد سلاجقة الروم على مجموعة من التحف الخشبية مثل الأعمدة والدعامات والأربطة الخشبية والكوابيل والأسقف والقباب وغيرها .

ومن أمثلة ذلك جامع ارسلان خانه فى أنقره (٦٨٨ ـ ٦٨٩هـ/ ١٢٨٩ ـ ١٢٩٠م) والجامع الكبير فى أفيون (٦٧٢هـ/ ١٢٧٣م) والجامع الكبير فى سيفرى حصار (٦٧٤هـ/ ١٢٧٥م) وجامع آياش (القرن ٧هـ/ ١٣م) .

ويمكن إضافة مسجد اشرف أوغلو فى بيشهر إلى هذه المجموعة من المساجد التى يمكن ربطها بمجموعة المساجد الخشبية فى التركستان والتى استوحيت من أشكال الخيام فى آسيا الوسطى[١٦] .

واستخدم فى زخرفة التحف الخشبية الأناضولية الثابتة طريقة الحفر وطريقة التلوين وخاصة فى عمل زخارف الأسقف والتى كانت تتألف من عناصر من

---

(١٥) تاماراوليس السلاجقة . ص ٢٣٨ لوحة رقم ٥١ .

(16) Öney (G.) op. cit., p. 251 .

الزخرفة العربية المورقة والأشكال الهندسية مثل الدوائر المتقاطعة والأطباق النجمية وذلك باللون الأبيض والأسود والأزرق والأحمر ، ومن أمثلتها المسجد الجامع فى افيون وجامع أشرف اوغلو فى بيشهر .

التحف الخشبية العثمانية فى فترة القرن الثامن الهجرى (١٤م) :

ظلت كثير من الأساليب الصناعية والزخرفية التى عرفت عند سلاجقة الأناضول فى مجال صناعة التحف الخشبية مستخدمة فى الأعمال الفنية الخشبية التى أنتجت خلال فترة القرن الثامن الهجرى (١٤م) . ولا يمكن اعتبار ذلك من الأمور غير المألوفة فنياً إذا سبق وأن أشرنا إلى هذه الحقيقة عند حديثنا عن العديد من الفنون التطبيقية العثمانية التى يعود تاريخها إلى هذه الفترة الزمنية والتى يمكن اعتبارها امتداداً للأسلوب السلجوقى فى الفن العثمانى [(١٧)] .

ففى مجال استخدام طريقة التجميع والتعشيق والتخريم فى زخرفة الأخشاب وصلتنا بعض الأمثلة التى تعكس كثيراً من الأساليب والتقاليد الفنية السلجوقية.

ومن أهم هذه الأمثلة منبر الجامع الكبير فى بيرجى (٧٢٢هـ ١٣٢٢م)، ومنبر الجامع الكبير فى منشيا) ٧٧٨ ـ ٨٧٩هـ/ ١٣٧٦ ـ ١٣٧٧م) ومنبر جامع طاشكين باشا فى داماصا خوى[(١٨)] (القرن ٨هـ/ ١٤م) ومنبر الجامع الكبير فى مدينة بورصه (٨٠٢هـ/ ١٣٩٩م) (لوحة رقم ١٣٤).

ويعتبر المنبر الأخير من أجمل أمثلة المنابر العثمانية المبكرة حيث تزدان ريشته بزخرفة الأطباق النجمية المكونة من عشر كندات[(١٩)] والتى تتميز بشكلها

---

(١٧) راجع صفحات الكتاب أرقام ، ٢٣ ، ٥٧ .

(١٨) محفوظ فى المتحف الاثنوجرافى بمدينة أنقرة .

(١٩) تذكرنا هذه الأطباق النجمية البارزة بأشكال الأطباق النجمية فى زخارف بعض المنابر الخشبية والأبواب النحاسية التى ترجع إلى عصر المماليك البحرية بمصر ومن أمثلتها أبواب مدرسة السلطان حسن (٧٦٤هـ/١٣٦٢م) .

البارز فى بعض الأطباق ويحيط بالريشة من أعلى أشرطة عريضة شغلت بزخارف محفورة تتألف من عناصر من الزخرفة العربية المورقة فى حين استخدمت طريقة التفريغ فى عمل زخارف الدرابزين .

ومن التحف الخشبية التى توضح استمرار التقاليد الفنية السلجوقية فى مجال الحفر على الخشب نافذة من الخشب مصدرها مسجد صدر الدين القونوى[٢٠] (بداية القرن ٨هـ/ ١٤م) تتكون من مصراعين ، وتتألف زخرفة كل مصراع من حشوتين مستطيلتين صغيرتين تتوسطهما حشوة كبيرة مستطيلة ، وتضم الحشوتان العلويتان كتابة بخط الثلث نصها « لاشرف أعز من التقوى ، ولا كرم أتم من ترك الهوى » .

أما الحشوتان السفليتان فتضم كل منهما زخرفة بهيئة الشرافات الثلاثية الفصوص ، وذلك على أرضية من الزخرفة العربية المورقة ، فى حين ازدانت الحشوة الكبيرة بوحدة هندسية مركبة تتكون من دوائر بوسطها وريدة يحيط بها من أعلى زخرفة بهيئة الشرافات الخماسية الفصوص . ومن أسفل زخرفة لوزية الشكل وذلك على مهاد مزدحم بالزخارف النباتية التى تتألف من لفائف تخرج منها وريقات نباتية وأوراق رمحية الشكل وأزهار .

ومن أمثلة هذه التحف أيضًا المحراب الخشبى لمسجد طاشكين باشا[٢١] ، وهو يعتبر من الأمثلة النادرة لأعمال الحفر على الخشب فى العصر العثمانى فى القرن (٨هـ/١٤م) .

ويلاحظ أن الفنان قد استخدم طريقة الحفر فى تنفيذ زخارف الأشرطة الكتابية المنقوشة بخط الثلث والتى تتضمن بعض الآيات القرآنية ، والزخارف

---

(٢٠) يبلغ ارتفاعها ٦٦ر١م محفوظة فى متحف الفنون الإسلامية والتركية بمدينة استانبول رقم سجل ، 196 Sözen (M.) op. cit., pl. 108 ,

(٢١) محفوظ فى المتحف الاثنوجرافى بمدينة أنقرة رقم سجل (1145)
Sözen (M.), op. cit., pl. 106 .

الهندسية التى تتألف من الأشكال المضفورة والأطباق النجمية والزخارف العربية المورقة من طراز الرومى . ومن الجدير بالذكر أن طراز هذا المحراب الخشبى يذكرنا من حيث تكوينه وطراز المحاريب السلجوقية القاشانية المصنوعة من البلاطات الخزفية المرسومة بأسلوب البريق المعدنى فى إيران فى القرن (٧هـ/١٣م)[٢٢] .

ومن التحف الخشبية التى وصلتنا من هذه الفترة وتم عمل زخارفها بواسطة طريقة الحفر تابوت آخى شريف الدين (٧٥١هـ/ ١٣٥٠م) بمدينة أنقرة[٢٣]. وتشاهد طريقة الرسم بالألوان على الخشب مستخدمة فى زخرفة بعض العمائر التى شيدت خلال هذا القرن ومن أبرز أمثلتها مسجد جندار اوغلو محمود باى فى قصبة خوى قسطمونى (٧٦٨هـ/ ١٣٦٦م)[٢٤]، ويلاحظ أنها تتبع نفس الأساليب والتقاليد الفنية السلجوقية التى سبق الإشارة إليها ، والتى ظلت تحدث صداها فى فنون الإمارات التى كانت تحكم فى بعض مناطق الأناضول إلى جانب الإمارة العثمانية[٢٥] .

التحف الخشبية العثمانى فى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) :-

وصلنا مجموعة لا بأس بها من التحف الخشبية العثمانية التى ترجع إلى

---

(٢٢) حسن زكى محمد) د. أطلس الفنون الزخرفية شكل رقم ١٥١ .

(٢٣) محفوظ فى المتحف الاثنوجرافى بمدينة أنقرة . Öney (G.) op. cit., p. 250 .

(24) Ibid, p. 251 .

(٢٥) كان للتأثير السلجوقى صداه أيضاً على بعض الأعمال الفنية الخشبية فى بعض مناطق الأناضول التى كانت خاضعة للأمراء التركمان أو الايلخانيين ، ومن أمثلة ذلك كرسى مصحف (رحل) مزخرف بعناصر نباتية محفورة ومخرمة ويحمل كتابة تسجيلية نصها «فى أيام السلطان الأعظم أبى سعيد خلد الله ملكه مما ... أمير الأمراء سيف الدين سنجر اغا المحتاج إلى رحمة الله تعالى وغفرانه ، ومن الجديد بالذكر أن أبى سعيد بهادر خان هو من الايلخانيين الذين كانوا يحكمون الجزء الأكبر من الأناضول وتوفى سنة (٧٣٦هـ/١٣٣٥م)، وعنه راجع سليمان (أحمد السعيد) د. تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة ج٢ ص ٥١٤ .

فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) وبعض هذه التحف محفوظ فى المتاحف التركية والبعض الآخر لا يزال قائماً فى بعض العمائر التى شيدها السلاطين العثمانيون فى المدن المختلفة وخاصة فى مدينة بورصة .

ويتضح فى هذه التحف الخشبية العثمانية استمرار بعض الأساليب والتقاليد الفنية السلجوقية بالإضافة إلى وضوح التأثيرات الإيرانية متمثلة فى الفن التيمورى .

ويلاحظ أن الأساليب الفنية التيمورية قد وجدت طريقها إلى الأناضول عقب هزيمة السلطان العثمانى بايزيد الأول (٧٩٢ ـ ٨٠٥هـ/ ١٣٨٩ ـ ١٤٠٢م) على يد تيمور لنك فى موقعة أنقرة سنة (٨٠٥هـ/ ١٤٠٢م) ، وأيضاً نتيجة لهجرة بعض الصناع الإيرانيين الذين تخصصوا فى أعمال النقش على الخشب من بعض المدن الإيرانية إلى الأناضول ونذكر منهم الصانع حاجى على بن أحمد تبريزى ، كما ازدادت هذه التأثيرات التيمورية وضوحاً فى الفن العثمانى خلال فترة حكم السلطان بايزيد الثانى (٨٨٦ ـ ٩١٨هـ/ ١٤٨١ ـ ١٥١٢م) الذى كان معجباً بالفنون الإيرانية .

ومن أقدم التحف الخشبية العثمانية التى ترجع إلى هذه الفترة الباب الخشبى لتربة السلطان العثمانى محمد شلبى والتى تعرف باسم « التربة الخضراء »[٢٦] .

ويعتبر هذا الباب الخشبى من أهم الأعمال الخشبية التى ترجع إلى العصر العثمانى المبكر وذلك لما به من دقة فى الصناعة وتعدد فى الأساليب الفنية والعناصر الزخرفية .

والباب مصنوع من خشب الجوز واستخدم فى صناعته أسلوب التجميع والتعشيق وأسلوب الحفر البارز والغائر ، وهو يتكون من مصراعين من الخشب كل مصراع مكون من ثلاثة أقسام . القسم العلوى والسفلى عبارة عن

---

(٢٦) راجع الفصل الأول من الكتاب ص ٢٥ .

مساحات مربعة زخرفت بأشكال وريدات كبيرة ملئت بالزخرفة النباتية المورقة من طراز الرومى[٢٧].

أما القسم الأوسط من مصراعى الباب فيزدان بزخرفة الأطباق النجمية ، حيث يوجد طبق نجمى كبير فى الوسط وحوله أنصاف أطباق نجمية ، وشغلت أجزاء هذه الأطباق النجمية بزخارف دقيقة محفورة حفراً غائراً (لوحة رقم ١٣٥) ويحيط بهذه الأقسام الثلاثة لمصراعى الباب أطر مستطيلة تحتوى على كتابات نقشت بالحفر البارز داخل بحور ، وتتضمن هذه الكتابات اسم السلطان محمد بصيغة « السلطان المغفور له محمد بن بايزيد » « بن مراد بن أورخان بن عثمان» وذلك أعلى الحشوة الوسطى المستطيلة من الباب ، فى حين اشتمل النص الموجود أسفل هذه الحشوة على اسم مهندس البناء بصيغة « باشاره وزير صاحب تدبير » « حاجى عوض ابن أخى بايزيد » ، فى حين اشتملت المناطق الدائرية بين البحور على كتابة تشير إلى اسم صانع هذا الباب الخشبى وذلك أسفل المصراع الأيسر للباب بصيغة « عمل حاجى على بن » « أحمد تبريزى»[٢٨].

وفى الجامع الأخضر بمدينة بورصة باب خشبى يتجلى فيه فن الحفر على الخشب بصورة رائعة تكاد تكون منعدمة النظير فى الفن العثمانى[٢٩]، وتتألف زخارف هذا الباب من عناصر من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى حصرت بعض تشكيلاتها داخل مناطق دائرية وأخرى لوزية الشكل .

ويوجد فى مسجد سجانوس باشا فى مدينة بالكشير باب يتجلى فيه حذق العثمانيين فى فن تجميع الحشوات الخشبية[٣٠](لوحة رقم ١٣٦).

---

(٢٧) عطية (عبد الله) د. التربة الخضراء فى بورصة ، دراسة أثرية معمارية مجلة كلية آداب قنا- جامعة جنوب الوادى .

(٢٨) عطية (عبد الله) د. المرجع السابق اللوحات أرقام ٤ ، ٥ ، ٦ .

(٢٩) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٦٧ شكل ٥٨ .

(٣٠) المرجع نفسه من ص ١٦٧ ، ١٦٨ شكل ٥٩ .

ويتكون هذا الباب من مصراعين كل مصراع يزدان بثلاث حشوات أوسطها أكبرها ويشاهد فيها زخرفة الأطباق النجمية ، بينما يوجد فى الحشوتين العلويتين كتابات بخط الثلث تقرأ « الدنيا ساعة » « فاجعلها طاعة » وفى الحشوتين السفليتين زخرفة هندسية تتألف من أشكال سداسية متقاطعة شاع استخدامها من قبل فى زخارف الأخشاب السجلوقية .

ومن التحف الخشبية العثمانية المنقولة التى وصلتنا من فترة القرن (٩هـ/ ١٥م) منبر جامع عوض باشا فى مدينة منيشا (٨٨٣هـ/ ١٤٧٨م)[٣١]، وكرسى مصحف (رحل) مكون من لوحين من الخشب متداخلين ، يزدان كل منهما بزخرفة محفورة حفراً عميقاً قوامها أشكال هندسية بداخلها وردات، وأخرى مفرغة قوامها زخرفة التوريق أو الرومى[٣٢] .

ومن هذه التحف أيضًا صندوق خشبى باسم (ألوغ بك ـ ulug Bey) يزدان بزخارف نباتية محفورة يتخللها أشكال عقود مفصصة ثلاثية وخماسية الفصوص[٣٣] .

التحف الخشبية العثمانية فى فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) :

شهدت صناعة التحف الخشبية العثمانية خلال هذا القرن تطوراً واضحاً من حيث المواد الخام والأساليب الصناعية والزخرفية بل وأيضًا من حيث أشكال التحف .

فقد استخدم الصناع أنواع عديدة من الأخشاب فى عمل التحف سواء من الأخشاب المحلية التى كانت تؤخذ من الأشجار التى تنمو فى الأناضول أو من الأخشاب التى كان يتم استيرادها من خارج البلاد .

---

(31) Öney (G.), op. cit., p. 249 .

(٣٢) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٦٨ شكل ٦٠ .

(33) Arseven (C. F.)., op. cit., p. 200 Blanche 11 .

ومن أهم أنواع الأخشاب التى استخدمت فى هذه الفترة خشب الجوز ، والسدر والأبنوس والبقس ، والساج ، والسدر ، والصنوبر (وهى من أكثرها استخدامًا) بالإضافة إلى الأخشاب التى كانت تؤخذ من أشجار التفاح والورد[٣٤]. (تستخدم أحيانًا في عمل القشرة التى تلصق على التحف الخشبية) .

أما من حيث الأساليب الصناعية فقد كثر فى هذه الفترة استخدام طريقة التعطيم بالعاج والأبنوس أو الصدف وهى الطريقة التى عرفت عند الأتراك العثمانيين باسم (صدفكارى) بالإضافة إلى استخدام عظم درع السلحفاه .

وكان الصناع يستخدمون طريقة التطعيم الحقيقى وذلك بحفر أماكن على سطح التحفة المراد تطعيمها تثبت بداخلها مادة التطعيم ، أو طريقة التطعيم الزائف وذلك بإضافة طبقة خارجية من مادة التطعيم (قشرة) على سطح التحفة .

ومن الجدير بالذكر فى هذه الفترة أننا نجد أن بعض المعماريين الذين حققوا شهرة كبيرة فى مجال العمارة قد مارسوا فى بداية حياتهم حرفة النجارة ومن أمثال هؤلاء المعمارى قوجة سنان الذى اختار قسم النجارة فى المدرسة التى تلقى فيها تعليمه الأولى ، وكذلك المعمارى محمد أغا الذى كان يمارس فى بداية حياته الفنية فن التطعيم .

أما من حيث الأساليب الزخرفية فيلاحظ أن بعض زخارف هذه التحف جاءت انعكاسًا للتطور الزخرفى الذى مر به الفن العثمانى بصفة عامة فى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ/ ١٦م) من حيث استخدام العناصر النباتية المحاكية للطبيعة من أفرع وأوراق وأزهار وثمار إلى جانب العناصر المحورة من طراز الرومى وطراز الهاتاى .

---

(34) Sözen (M), Arts in the age of Sinan, Matbaa Cilik Sanayi A. S. 1988 pp. 52 , 53 .

وإن كان من الملاحظ أيضاً ميل صناع التحف الخشبية فى هذه الفترة إلى استخدام العناصر الهندسية فى زخرفة منتجاتهم الخشبية وخاصة أشكال الأطباق النجمية والأشكال السداسية المتقاطعة والدوائر المتكسرة وزخرفة الدقماق ومعظم هذه الأشكال متطورة عن أصول سلجوقية أناضولية وبعضها ذو صلة بالفن المملوكى .

كما شهدت هذه الفترة تطوراً ملحوظاً من حيث أشكال التحف وخاصة كراسى المقرئين وكراسى المصاحف فضلاً عن صناديق المصاحف التى انفردت مجموعة منها بتشكيلها بهيئة بعض العناصر المعمارية وبصفة خاصة القباب الضريحية السلجوقية والمملوكية بأشكالها المختلفة وما يحويه ظاهرها من زخارف.

وتعتبر صناديق المصاحف العثمانية التى اتخذت الهيئة المعمارية للأضرحة ذات التكوين المكعب المغطاه بقباب يزدان ظاهرها بزخرفة الدالات أو الأشرطة الزجزاجية أو زخرفة الأطباق النجمية أو أشكال المعينات من التأثيرات المملوكية الواضحة التى وقعت على الفن العثمانى فى فترة النصف الأول من القرن (١٠هـ/ ١٦م) والراجح أن يكون صناع هذه الصناديق من الصناع المصريين الذين رحلوا إلى الاستانة فى عهد السلطان سليم الأول[٣٥] .

ويمكن دراسة التحف الخشبية العثمانية فى هذه الفترة من خلال بعض الأمثلة التى وصلتنا وذلك على النحو التالى :

أولاً : الأبواب :

ومن أهم أمثلتها الباب الخشبى الذى يغلق على تربة السلطان سليمان القانونى بمدينة استانبول (٩٧٤هـ/ ١٥٦٦م)[٣٦] ويتجلى فى هذا الباب

---

(٣٥) راجع خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ص ١١٤ .

(36) Sözen (M.) Arts in the age of Sinan p. 53 .

براعة الصانع فى فن تجميع الأخشاب والحفر والتطعيم بالعاج والصدف ، ويتكون هذا الباب من مصراعين ، يتكون كل مصراع من ثلاث حشوات حشوة وسطى كبيرة وحشوتين صغيرتين فى أعلى وأسفل الباب .

وتزدان الحشوة الوسطى الكبيرة بحشوات مجمعة تتألف من أشكال أطباق نجمية عشرية وأشكال هندسية تتكون من عشرة أضلاع تحصر بداخلها أشكال خماسية ، ويلاحظ أن تروس الأطباق النجمية والأشكال الخماسية المركزية قد حفر سطحها بزخارف نباتية تتكون من وريدة تخرج منها فصوص من الزخرفة العربية المورقة فى شكل مروحى .

ونقش فى الحشوتين العلويتين للباب كتابة بخط الثلث تتضمن «الشهادتين» فى حين ازدانت الحشوتان السفليتان بأشكال دوائر متكسرة الحواف ومتقاطعة (لوحة رقم ١٣٧).

ومن أمثلتها أيضاً باب مصنوع من خشب الجوز ، يتكون من مصراعين ، يزدان كل مصراع بحشوة وسطى كبيرة مستطيلة الشكل ، يوجد فى أعلاها وفى أسفلها حشوتان صغيرتان وتزدان الحشوة الوسطى الكبيرة بزخارف نباتية محفورة يتوسطها مربع بداخله كتابة بالخط الكوفى الهندسى (المربع) ، فى حين تزدان الحشوات الصغيرة العلوية بعبارة دعائية بخط الثلث نصها « يا مفتح الأبواب يا مسبب الأسباب »[٣٧] ومن أمثلتها أيضاً الأبواب الخشبية بتربة السلطان مراد الثالث فى فناء مسجد آيا صوفيا وهى مطعمة بالصدف .

ثانياً : كراسى المقرئين :

ومن أمثلتها كرسى من الخشب مستطيل الشكل يجلس عليه عادة قارئ سورة الكهف قبل صلاة الجمعة وأصله من جامع السليمانية (٩٥٧هـ/ ١٥٥٠م)[٣٨] ويزدان القسم السفلى من هذا الكرسى وكذلك جوانب مسند

---

(٣٧) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق شكل رقم ٦٢ .
(٣٨) أوقطاى (أصلان آبا) المرجع السابق شكل رقم ٢٥٠ .

القارئ بحشوات ذات زخارف مخرمة تتألف من أشكال دوائر متكسرة متكررة يوسطها وريدات ، فى حين ازدانت جوانب الكرسى بحشوات مربعة كبيرة تتألف زخارفها من أشكال مجمعة ومعشقة بهيئة الأطباق النجمية والأشكال السداسية المتقاطعة (لوحة رقم ١٣٨) .

ثالثًا : كراسى المصاحف :

وصلنا مجموعة لا بأس بها من كراسى المصاحف العثمانية (الارحال) التى يعود تاريخها إلى فترة القرن (١٠هـ/ ١٦م) ، ومعظمها مصنوع من الخشب المطعم بالعاج والأبنوس أو الصدف ، وهى تذكرنا من حيث أشكالها بكراسى المصاحف (الارحال) التى عرفت عند سلاجقة الأناضول وإن اختلفت عنها فى بعض التفاصيل والأساليب الزخرفية والصناعية .

ومن أمثلة هذه الكراسى كرسى مصحف (رحل) من الخشب المطعم بالعاج[٣٩] يزدان وجهه الخارجى السفلى والعلوى بحشوات مربعة تتألف زخارفها من أشكال أطباق نجمية عشرية ، وتتخذ قاعدة هذا الكرسى هيئة عقد مفصص تزخرف كوشاته زخرفة الأقمار أو الكور ، ويحيط بالوحدات الزخرفية التى تزين الوجه الخارجى للكرسى إطارات تشغلها زخرفة مجدولة (لوحة رقم ١٣٩).

أما الوجه الداخلى لقاعدة الكرسى فيزدان بزخارف ملونة تتألف من وحدات من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى فى حين يزدان الوجه الداخلى العلوى بزخرفة البخارية يحيط بها إطار من الزخرفة المعقوفة (تشبه زخرفة موج البحر) .

ومن الأمثلة الفريدة لكراسى المصاحف العثمانية فى هذه الفترة كرسى

---

(٣٩) معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية (متحف الآثار التركية الإسلامية) سليمانية / استانبول ١٩٨٣ لوحة رقم ٢٩ .

وصندوق مصحف مستطيل الشكل ومطعم بالعاج والأبنوس اتخذ هيئة واحدة تجمع بين وظيفة الكرسى والصندوق فى نفس الوقت[٤٠] . (لوحة رقم ١٤٠).

ويتكون القسم العلوى من هذه التحفة الخشبية من منطقة مستطيلة وسطى تزدان بزخرفة تذكرنا بزخارف جلود المصاحف إذ تتكون من بخارية فى الوسط وأرباعها فى الأركان (ربما رمز الفنان بهذه الزخرفة إلى المكان الذى يوضع فيه المصحف عند القراءة) ويوجد على جانبى هذه المنطقة الوسطى منطقتان مستطيلتان ذات أجناب داخلية مائلة تساعد فى الإبقاء على المصحف مفتوحاً أثناء القراءة . ويغلب على زخارف هذا القسم استخدام العناصر الهندسية التى تتألف من الأشرطة المجدولة والأشكال الثمانية الأضلاع وزخرفة تشبه زخرفة رأس السهم .

أما القسم السفلى من هذه التحفة والذى يشكل صندوق المصحف فقد اتخذ هيئة مستطيلة مزود بدرجين يزدانا بحشوات ثمانية الأضلاع بداخل كل منها زخرفة تشبه زخرفة رأس السهم ، وتتخذ أرجل هذه التحفة الخشبية هيئة أنصاف مناطق دائرية متكررة .

صناديق المصاحف :

انفردت مجموعة من صناديق المصاحف العثمانية يعود تاريخ أغلبها إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ/ ١٦م) بتشكيل أجزاء منها بهيئة بعض العناصر المعمارية وبصفة خاصة القباب الضريحية السلجوقية والمملوكية وما يحويه ظاهرها من زخارف . ومن أمثلتها صندوق مصحف مصنوع من خشب الجوز ومطعم بالعاج[٤١] لوحة رقم ١٤١) مسدس الأضلاع وتتوجه من أعلى

---

(٤٠) معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية (متحف الاثار التركية الإسلامية) سليمانية / استانبول لوحة رقم ١٣.

(٤١) كان هذا الصندوق فى الأصل فى تربة السلطان سليم الأول بن السلطان بايزيد الثانى ثم نقل إلى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول يبلغ ارتفاعه ٨٢سم وقطره ٥٢سم
Bloom (J.) & Blair (S.) op. cit., pl 178 .

قبة مضلعة ذات اثنى عشر ضلعاً تجعله أشبه ما يكون بالخيمة ، وتزدان حشوات القبـة بأية الكرسى وبعض آيات من سـورة التـوبة ، فى حين تتـضـمن بعض الحشوات الأخرى توقيع الصانع بصيغة « عمل أحمد بن حسن قالبى فانى » واسم السلطان بايزيد الثانى ، كما تضمن أيضاً تاريخ الصنع ٩١١هـ(١٥٠٥ ـ ١٥٠٦م) (لوحة رقم ١٤٢).

ونلحظ تأثر الفنان الذى قـام بصناعـة هذا الصندوق وربما يكون إيرانيّـا بأشكال الأضرحة المتعددة الأضلاع والمغطاه بقباب ذات شكل مخروطى مدبب أو هرمى مضلع ، وإن بدت القبة التى تغطى هذا الصندوق أكثر تشابها والقباب ذات الأسقف الهرمية المضلعة .

كما وصلنا صندوقا مصحف من الخشب المطعم بالعاج يعود تاريخهما إلى فترة منتصف القرن (١٠هـ/١٦م)[٤٢] (لوحـة رقم ١٤٣أ ، ب) اتخـذ كل منهما هيئة مسدس الأضلاع تتوجه من أعلى قبة مخروطية مدببة تتكون من ستة أضلاع .

ويزدان الصندوق الأول بحشـوات بهيئة معينات تشغلهـا نجوم ذات ستة أطراف فى حين تشغل حشوات الصندوق الثانى أشكال أطباق نجمية سداسية .

ونلحظ فى الأمثلة السابقة لصناديق المصحف العثمانية والتى اتخذت الهيئة المنشورية المغطاة بقباب هرمية أنها مستوحاه من أشكال الأضرحة السلجوقية فى إيران والأناضـول والتى استـوحـيت بدورها من أشكال الخيـام التـركـيـة أو المغولية[٤٣].

ومن أمثلة صناديق المصـاحف العثمـانية التى اتخذت هيئة قبـاب تزدان

---

(٤٢) عثر على أحدهما فى تربة الأمير محمد ابن السلطان سليمان القانونى راجع :

Sözen (M.) Arts in the age of Sinan, p. 62 .

(٤٣) خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ص ١٠١ .

بزخرفة الدالات أو الأشرطة الزجزاجية صندوق مصحف من الخشب المطعم بالعاج (٤٤) (لوحة رقم ١٤٤) يعود تاريخه إلى القرن (١٠هـ/ ١٦م) يتكون من مكعب تزدان واجهاته بعناصر من الزخرفة المعروفة بزخرفة الهاتاى يعلوها شريط كتابى يتضمن آية الكرسى محصورة داخل بحور أو خراطيش .

فى حين يعلو القسم السفلى المكعب من الصندوق قبة ذات قطاع مدبب يزدان بأشرطة من زخرفة الدالات أو الأشرطة الزجزاجية تبدأ من قاعدة القبة نفسها وقد نفذت بالتطعيم بالعاج على أرضية سوداء حتى تعطى التباين اللونى المطلوب (نظام الأبلق) فى محاولة ناجحة من الفنان لإكساب القبة المظهر المعمارى المطلوب بحيث تبدو الأشكال الدالية وكأنها غائرة وبارزة بالتناوب .

ونشاهد هذا الأسلوب متبعًا فى زخرفة قبة صندوق مصحف عثمانى آخر يرجع إلى نفس الفترة(٤٥) (لوحة رقم ١٤٥).

ويبدو واضحًا أن الصانع الذى قام بعمل هذا النوع من الصناديق والقباب التى تعلوها كان يحاكى أشكال القباب التى ازدان ظاهرها بزخرفة الدالات أو الأشرطة الزجزاجية . ومن الجدير بالذكر أن هذا الأسلوب فى زخرفة القباب عرف فى مصر فى العصر المملوكى ، وأقدم أمثلته قبة جمال الدين محمود (٧٩٧هـ/ ١٣٩٥م) .

ونلاحظ أن الأشرطة الدالية بهذه القبة لم تبدأ من أسفل بميمات مستديرة مثلما ساد فيما بعد(٤٦) بل بدأت بسيطة تعتمد على قاعدة القبة نفسها ، وهو نفس الأسلوب الذى اتبعه الصانع فى زخرفة قبة الصندوق السابق .

---

(٤٤) معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية . سليمانية / استانبول لوحة رقم ١٥ .

(٤٥) خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية بلوحة رقم ٣١ .

(٤٦) نشاهدهذا الأسلوب بكثرة فى عمائر العصر المملوكى الجركسى وعن أمثلته انظر : الطايش (على) د. العمائر الجركسية الباقية بشارعى الخيامية والسروجية ، دراسة أثرية معمارية رسالة دكتوراه مخطوط ، جامعة القاهرة ١٩٨٩ ص ٣٦٠ .

وليس هناك شك فى أن اتخاذ شكل مثل هذه القباب بزخارفها الدالية فى تغطية بعض صناديق المصاحف العثمانية يعتبر من التأثيرات المملوكية التى وقعت على الفن العثمانى وبصفة خاصة فى فترة النصف الأول من القرن (١٠هـ/١٦م) .

وتميزت مجموعة أخرى من صناديق المصاحف العثمانية باتخاذها هيئة قباب تزدان بزخرفة الأطباق النجمية ، ومن أمثلتها صندوق مصحف من الخشب المطعم بالعاج مكعب الشكل(٤٧) يعود تاريخه إلى القرن (١٠هـ/ ١٦م) يتكون من مستويين ، سفلى مربع تزدان واجهته بأشكال البخاريات ويتوجه صف من الشرافات بهيئة الورقة الثلاثية وعلوى مربع الشكل أيضاً ويرتد إلى الداخل قليلاً تزدان واجهته بزخرفة الأطباق النجمية .

يأتى بعد ذلك القبة ، وهى ترتكز على مثمن ، ويزدان ظاهرها بزخرفة الأطباق النجمية ويعلو القبة قائم ذو انتفاخات كمثرية مثبت بقمتها (مسقط الآن) (لوحة رقم ١٤٦) ومن أمثلة هذه الصناديق أيضاً صندوق مصحف من الخشب المطعم بالصدف(٤٨) يعود تاريخه إلى فترة القرن (١٠هـ/١٦م) (لوحة رقم ١٤٧) وهو منشورى الشكل مثمن الأضلاع ، مقسم إلى ثلاثة أقسام تفصلها أشرطة تزدان بزخرفة الدقماق . وتتشابه زخارف القسم العلوى والسفلى لهذا الصندوق إذ تتألف كل منهما من أشكال الأطباق النجمية التى استخدم الصندوق فى تنفيذها ، فى حين يزدان القسم الأوسط وهو أصغرها ببائكة تتكون من عقود مدببة ترتكز على أعمدة قصيرة .

وينتهى البدن المنشورى المثمن بصف من الشرافات بهيئة الورقة الثلاثية الفصوص ، وتأتى بعد ذلك القبة وهى ذات قطاع مدبب وتنتهى خوذتها بقائم ذى انتفاخات كروية وكمثرية الشكل وهى تقوم مباشرة على البدن المنشورى المثمن.

---

(47) Arseven (C. E.), op. cit., Fig 520 .

(٤٨) معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية . سليمانية / استانبول لوحة رقم ١٤ .

ويزدان ظاهر قبة هذا الصندوق بزخرفة الأطباق النجمية التى نفذت بالصدف ، بينما تزدان رقبتها بشريط كتابى بخط الثلث يتضمن آية الكرسى ..

وتعود فكرة زخرفة ظاهر القباب بالأشكال النجمية إلى العصر المملوكى ، وتعتبر قبة جانى بك الأشرفى بقرافة صحراء المماليك (٨٣١هـ/ ١٤٠٧م) من أقدم أمثلتها ، وتأتى بعدها قبة يشبك أخو السلطان برسباى (فى الحوش الجنائزى بخانقاه برسباى بالقرافة ٨٣٥هـ/ ١٤٣٢م) ثم قبة قانصوه أبو سعيد (٩٠٤هـ/ ١٤٩٩م) مقرونا بها زخرفة الدقماق .

وإذا كانت زخارف خوذة القبة التى تتوج بدن الصندوق السابق تذكرنا بزخارف ظاهر بعض القباب المملوكية الجركسية ، فإن الشريط الكتابى الذى تزدان به رقبتها والمتضمن آية الكرسى يذكرنا بمثيله فى القبة التى تعلو الفسقية (الفوارة) بوسط صحن مدرسة السلطان حسن (٧٦٦هـ/ ١٣٦٤م) وتلك الموجودة بوسط صحن مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق بالنحاسين (٧٨٨هـ/ ١٣٨٦م) [٤٩].

نخلص من هذا إلى أن هذا الصندوق متأثر فى تصميمه العام وزخارفه بالنماذج المملوكية فضلاً عن تأثر زخارف ظاهر القبة التى تعلوه بزخارف القباب المملوكية الجركسية .

كما وصلنا من فترة القرن (١٠هـ/ ١٦م) مجموعة من صناديق المصاحف العثمانية اتخذت هيئة قباب تزدان بأشكال معينات ، ومن أمثلتها صندوق مصحف مصنوع من الخشب ومطعم بالعاج [٥٠] (من المحتمل أن يكون تاريخ صنعه حوالى سنة (٩٨٢هـ/ ١٥٧٤م) . (لوحة رقم ١٤٨).

ويتخذ هذا الصندوق هيئة مكعبة ، وينقسم إلى مستويين السفلى منها مربع تزدان وآجهاته بأشكال البخاريات ، ويتوج هذا المستوى صف من الشرافات

---

(٤٩) خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ص ١٠٩ .

(٥٠) المرجع نفسه لوحة رقم ٣٦ .

النباتية المركبة ، والعلوى مربع أيضًا ويرتد إلى الداخل قليلاً وتزدان واجهاته بزخرفة الأطباق النجمية يحيط بها إطار من زخرفة الدقماق ، ويتوج هذا المستوى شريط من الكتابة بالخط الكوفى الهندسى المربع نصها «عبارة البسملة» بشكل متكرر .

تأتى بعد ذلك القبة وهى ترتكز على قاعدة مثمنة وتنتهى من أعلى بقائم يأخذ الشكل الكمثرى ، ويزدان ظاهر هذه القبة بأشكال المعينات المتلاقية الرؤوس .

ومن أمثلة هذا النمط من صناديق المصاحف العثمانية صندوق مصحف آخر صنع من خشب الجوز وطعم بالعاج[٥١] يرجع تاريخه إلى القرن (١٠هـ/١٦م) (لوحة رقم ١٤٩) مغطى بقبة تقوم على بائكة معقودة بعقود من نوع (العقد المدبب الإيرانى) ويزدان ظاهرها بأشكال معينات كبيرة تحصر بينها أوراق ثلاثية الفصوص تنبثق من وحدة من الزخرفة العربية المورقة تتكون من فصين من فصوص الأرابيسك فى حين يفصل بينهما زخرفة البخاريات .

وتزدان رقبة القبة بشريط كتابى بالخط الفارسى تتضمن حديثًا نبويًا شريفًا يحده من أعلى وأسفل شريط من زخرفة الجفت اللاعب .

وتذكرنا الزخارف بظاهر قبتى الصندوقين السابقين بزخارف بعض القباب المملوكية مثل الزخرفة الموجودة بظاهر قبة عصفور (حوالى ٩١٢هـ/ ١٥٠٦م) حيث نجد الفنان يقوم بدمج رؤوس الدالات وأطرافها بأشكال معينات غائرة الوسط ، كما أوجد فى بداية كل شكل دالى شكل معين لا يظهر منه إلا منتصفه ، وغشى ما بين الدالات وأنصاف المعينات بأوراق ثلاثية .

ويعتبر اتخاذ مثل هذه القباب التى يزدان ظاهرها بأشكال المعينات ، أو بأشكال الدالات المندمجة مع أشكال المعينات فى تكوين صناديق المصاحف العثمانية من التأثيرات المملوكية المميزة والواضحة فى هذه الفترة[٥٢] .

---

(٥١) معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية . سليمانية / استانبول لوحة رقم ٧ .

(٥٢) خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ص ١١٠ ، ١١١ .

التحف الخشبية العثمانية فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) :

تشهد التحف الخشبية العثمانية التى وصلتنا من هذه الفترة بما حققه الصناع من تقدم فى هذا المجال ، بالإضافة إلى أنها تدلنا على استمرارية كثير من الأساليب الصناعية والزخرفية التى مارسها الصناع خلال فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ/ ١٦م) .

ومن الأساليب الصناعية الهامة التى استمر استخدامها فى زخرفة الأخشاب فى هذه الفترة طريقة تطعيم الأخشاب بالصدف ، وهى تعتبر واحدة من الطرق الصناعية التى لاقت انتشاراً واسعاً خلال فترة القرن (١١هـ/ ١٧م) ونبغ فيها العديد من الصناع والفنانين نذكر منهم الفنان الصدّاف محمد أغا مهندس جامع السلطان أحمد الأول بمدينة استانبول (١٦٠٩ـ ١٦١٧م) والذى اتقن فن التطعيم بالصدف وبلغ فى ذلك درجة عالية من المهارة قبل أن يكون مهندساً معمارياً مرموقاً[٥٣] .

كما أقبل الصناع والفنانون فى هذه الفترة على استخدام طريقة التلوين فى زخرفة الأخشاب بالإضافة إلى استخدام طريقة التصفيح بواسطة الصفائح المصنوعة من الفضة .

ويمكن تناول التحف الخشبية العثمانية فى فترة القرن (١١هـ/١٧م) من خلال بعض الأمثلة التى وصلتنا وذلك على النحو التالى :ـ

أولاً : الأبواب ومصاريع النوافذ :

ومن أمثلتها المبكرة الأبواب الخشبية التى تغلق على المداخل الرئيسية وكذلك مصاريع النوافذ بجامع السلطان أحمد الأول بمدينة استانبول ، ويغلب على زخارف حشواتها أشكال الأطباق النجمية وهى مطعمة بالصدف وتعتبر من روائع الأعمال الفنية للصدّاف محمد أغا . ويوجد فى قصر طوبقابى نماذج

---

(٥٣) أصلان آبا (أوقطاى) المرجع السابق ص ٢٠٨ .

متعددة وكثيرة من الأبواب الخشبية ومصاريع النوافذ المطعمة بقطع الصدف نذكر منها مصاريع نوافذ مكتبة السلطان أحمد الأول ، ومصاريع نوافذ بعض غرف جناح الحريم بالقصر المذكور ، وكذلك الأبواب الخشبية الداخلية ومصاريع النوافذ بكشك بغداد الذى انشأه السلطان مراد الرابع عام ١٦٣٩م وهى مطعمة بالعاج والصدف . ومنصة السلطان محمد الرابع (١٦٤٨ـ ١٦٨٧م) (كانت توضع فى مؤخر السفينة الشراعية)[٥٤] .

ومن أمثلتها أيضًا الأبواب الخشبية ومصاريع النوافذ بمسجد الوالدة أو الجامع الجديد (ينى جامع) (١٥٩٨ ـ ١٦٦٣م)[٥٥]، ويغلب على زخارف حشواتها المطعمة بالصدف أشكال الأطباق النجمية والدوائر المتكسرة المحيط وزخرفة الدقماق وأشكال المعينات المتلاقية الرؤوس[٥٦] (لوحة رقم ١٥٠).

ثانيًا : كراسى المقرئين :

ومن أمثلتها كرسى مقرئ من الخشب بجامع السلطان أحمد الأول يزدان بحشوات مربعة وأخرى مثلثة الشكل مطعمة بالصدف ، تتألف زخارفها من أشكال الأطباق النجمية ، وتتميز الحشوة المربعة فى مقدمة الكرسى بوجود بروز كروى الشكل فى منتصفها .

ثالثًا : كراسى المصاحف :

ومن أمثلة هذه الكراسى كرسى مصحف (رحل) من الخشب المطعم بالصدف وعظم ظهر السلحفاء[٥٧] (لوحة رقم ١٥١) تزدان حافته العلوية

---

(٥٤) يحتفظ بهذه المنصة المتحف البحرى بمدينة استانبول Sözen (M)op. cit., pl. 112

(٥٥) مسجد الوالدة أو الجامع الجديد (ينى جامع) بدء فى إنشائه عام ١٥٩٨م بناءً على تكليف من صفية سلطان والدة السلطان محمد الثالث لداود أغا ، توقف العمل فيه عدة مرات ولم يكتمل إلا فى عام ١٦٦٣م برعاية خديجة سلطان والدة السلطان محمد الرابع.

(56) Arseven (C.), op. cit., Fig517 , 518 .

(٥٧) معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية . سليمانية / استانبول لوحة رقم ١٤ جـ .

بصفين من الشرافات (أحداهما عدل والآخر مقلوب) بهيئة الورقة الخماسية المدببة القمة والتى ترتكز على قاعدة كأسية الشكل .

ويزين الوجه الخارجى العلوى والسفلى للكرسى حشوات مستطيلة تتألف زخارفها من أشكال أطباق نجمية عشرية يحيط بها إطارات من الزخارف الهندسية المتمثلة فى حبات اللؤلؤ والجفوت اللاعبة والخطوط الزجزاجية ، فى حين يزدان الوجه الداخلى العلوى للكرسى بحشوات مربعة تتألف زخارفها من شكل سداسى تقطعه وحدات هندسية بهيئة الكندات . ويحيط بهذه الحشوات إطار عريض يتألف من أشكال نجمية متكررة ، ويخلو الوجه الداخلى السفلى للكرسى فيما عدا إطار ضيق تتألف زخارفه من معينات متقابلة الرؤوس .

رابعًا : صناديق المصاحف :

ومن أمثلتها صندوق مصحف مصنوع من الخشب المصفح بأشرطة من الفضة ، مؤرخ بسنة (١٠٢٦هـ/ ١٦١٧م) يتخذ هيئة مكعب مرتفع ذى غطاء هرمى ينتهى عند قمته بشكل كروى[٥٨]) لوحة رقم ١٥٢).

وتزدان القمة الهرمية للكرسى وقاعدتها ببعض الآيات القرآنية ، فى حين قسمت المنطقة أسفلها إلى ثمان مناطق شغلت ست منها بأبيات من الشعر تشير إلى السلطان أحمد الأول وتاريخ الصنع (١٠٢٦هـ/ ١٦١٧م) بينما ازدانت المنطقتان السفليتان بزخارف تتألف من الزخرفة المورقة من طراز الرومى يتخللها رسوم أزهار وأوراق نباتية تذكرنا إلى حد كبير بزخارف البلاطات الخزفية العثمانية المعاصرة .

ومن الجدير بالذكر أن زخارف هذا الكرسى الكتابية والنباتية نفذت بواسطة استخدام الألوان .

---

(٥٨) خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ص ٩٩ لوحة رقم ٢٢ .

ويحتفظ متحف الفنون الإسلامية والتركية بمدينة استانبول بصندوق مصحف من الخشب المطعم بالصدف ، يرجع تاريخه إلى فترة النصف الأول من القرن (١١هـ/ ١٧م)(٥٩). (لوحة رقم ١٥٣).

ويذكرنا طراز هذا الصندوق بمجموعة صناديق المصاحف العثمانية التى اتخذت هيئة معمارية والتى سبق الإشارة إليها عند الحديث عن التحف الخشبية العثمانية فى فترة القرن ١٠هـ/ ١٦م)(٦٠) إذ يتكون هذا الصندوق من شكل منشورى مثمن الأضلاع يزدان بأشكال أطباق نجمية مطعمة بالصدف يؤطره من أعلى ومن أسفل شريط من الزخرفة الهندسية الدالية ، ويرتكز على ثمانية أرجل تزدان بزخارف تتألف من وريقات نباتية ، ويفصل بين الأرجل عقود مفصصة الشكل .

وينتهى البدن المنشورى المثمن من أعلى بصف من الشرافات بهيئة الورقة الثلاثية الفصوص وتأتى بعد ذلك القبة وهى ذات قطاع مدبب وتنتهى خوذتها بشكل كمثرى ، وهى تقوم مباشرة على البدن المنشورى .

ويزدان ظاهر قبة هذا الصندوق بأشكال أطباق نجمية مطعمة بالصدف والأخشاب الملونة .

وليس هناك شك فى أن الصندوق السابق يكشف لنا من خلال الهيئة التى شكل عليها والزخارف التى ازدان بها على أن الأساليب المملوكية ظل يتردد صداها فى الفن العثمانى حتى فترة النصف الأول من القرن (١١هـ/ ١٧م).

ومن أروع التحف الخشبية العثمانية المطعمة والمرصعة التى يحتفظ بها متحف قصر طوبقابى من فترة القرن (١١هـ/ ١٧م) عرش السلطان أحمد الأول(٦١) الذى قام بصناعته الأستاذ محمد أغا الصداف واستخدم فيه قطع

---

(59) Akşit (I), Istanbul, Istanbul 1994 p. 77 .

(٦٠) راجع حاشية رقم ٤٨ من نفس الفصل .

(61) Sözen (M.), op. cit., pl. 111 .

الصدف والأحجار الكريمة من الماس والياقوت ، ويغلب على زخارف هذا العرش الزخارف النباتية ، والتى تتألف إما من أوانى الأزهار التى تنبثق منها أزهار القرنفل وشقائق النعمان (التوليب) فى أوضاع رشيقة ، أو من الأفرع النباتية التى تخرج منها الزهور وتتقاطع فى أشكال حلزونية (لوحة رقم ١٥٤) .

التحف الخشبية العثمانية فى فترة القرنين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين (١٨ ـ ١٩م) :

غلب على التحف الخشبية العثمانية التى صنعت خلال هذه الفترة التأثر بالأساليب الأوروبية سواء الباروكيه الامبراطورية أو الكلاسيكية المستحدثة شأنها فى ذلك شأن بقية الفنون العثمانية من عمارة وفنون تطبيقية ، والتى انتقلت إليها كثير من الأساليب الفنية والزخرفية المستمدة من فن الباروك وفن الروكوكو ويشاهد ذلك فى تيجان بعض الأعمدة والمحاريب وزخارف الأسقف والأبواب والشبابيك وغيرها[٦٢] .

ولا يعنى هذا الأمر أن الفنان العثمانى قد تخلى كلية عن بعض الأساليب والتقاليد المحلية التى كانت سائدة من قبل ، فمن الملاحظ أن صناعة التحف الخشبية المطعمة بقطع الصدف قد ظلت من الصناعات المزدهرة وخاصة خلال فترة القرن الثالث عشر الهجرى (١٩م) .

ومن أهم الفنانين الذين عملوا فى هذا المجال خلال هذه الفترة الصدّاف واصف والصدّاف مهران أغا والصداف سمرجى اوغلو[٦٣] .

ومن أمثلة التحف الخشبية التى ترجع إلى فترة القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) صندوق مصحف مستطيل الشكل ذو غطاء هرمى ناقص يزدان سطحه من الخارج بزخارف مطعمة بقطع الصدف وخشب القشرة تتألف من أشكال معينات متجاورة . (لوحة رقم ١٥٥) .

---

(٦٢) خليفة (ربيع حامد) د. جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية ص ص ٣٠٦ ، ٣٠٧ .

(63) Sözen (M.), op. cit., p. 50 .

ومن أمثلتها أيضًا صندوق (شكمجية) من أشغال مدينة ادرنة يزدان بزخارف نباتية محاكية للطبيعة تتألف من رسوم أزهار وورود وأوراق نباتية مرسومة بطريقة اللاكيه .

وتعتبر الأبواب والحشوات الخشبية بقاعة الصدف فى قصر يلديز التى بنيت للسلطان عبد الحميد الثانى من أهم نماذج أشغال الصدف التى ترجع إلى فترة القرن الثالث عشر الهجرى (١٩م) ، ومن المعروف أن هذا القصر قد تم بناؤه فى القرن (١٩/١٣م) وزاد فيه السلطان عبد الحميد الثانى.

ومن الجدير بالذكر أن السلطان عبد الحميد الثانى كان من هواه النجارة ومارسها ببراعة ودقة[٦٤] ، ومن أمثلة التحف الخشبية العثمانية التى ترجع إلى هذا القرن كرسى مصحف (رحل) يزدان سطحه الخارجي والداخلي وكذلك السطح الخارجي لقاعدته بزخرفة هندسية بهيئة رأس السهم حول شكل مربع بوسطه وريدة كبيرة وارباعها فى الأركان ، فى حين ازدانت المفصلات بأشكال نجوم سداسية الأطراف .

ويلاحظ أن المساحات بين أرجل الكرسى قد اتخذت هيئة عقود مفصصة يتدلى من قمتها ورقة نباتية خماسية الفصوص يغلب على تكوينها الطابع الباروكى (لوحه رقم ١٥٦).

ثانيًا : التحف العاجية :

عرف العثمانيون صناعة التحف العاجية ، وأتقنوا هذه الصناعة كما اتقنوا غيرها من الصناعات ، ولكن ما وصل إلينا من هذه التحف قليل مقارنة بما وصلنا من بقية الفنون التطبيقية العثمانية الأخرى إلا أنه على الرغم من قلته يكفى لإبراز مكانتهم فى هذه الصناعة[٦٥] .

---

(٦٤) أصلان آبا (اوقطاى) ، المرجع السابق ص ٢٢٨ .

(٦٥) عرف العثمانيون أيضاً فن تطعيم الخشب بالعاج وتفوقوا فيه إلى حد كبير وقد سبق الإشارة إلى ذلك عند حديثنا على التحف العثمانية . راجع مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٦٣ .

ويحتفظ متحف قصر طوبقابى ببعض أمثلة من هذه التحف العاجية نذكر منها ظهر مرآة من العاج[٦٦] تتكون من قرص محفور عليه زخارف نباتية حفراً بارزاً تتألف من أوراق وأزهار يتخللها وحدات زخرفية من زخرفة الرومى ومرصعة فى الوسط بالذهب والفيروز ، ولهذه المرآة يد من العاج تنتهى بحلية كروية الشكل . (لوحة رقم ١٥٧) . ومن أمثلتها بالمتحف السابق ذكره ظهر مرآة من العاج اتخذت هيئة تشبه نهايات صوارى الأعلام والقباب والتى يطلق عليها فى التركية اسم alem ولها مقبض مصنوع من الأبنوس وبه حليات حلزونية مصبعة، وهى مما أهدى إلى السلطان سليمان القانونى[٦٧] .

ويزدان ظهر هذه المرآة بزخارف محفورة حفراً بارزاً تتألف من أوراق وأزهار وأفرع دقيقة حلزونية داخل منطقة مفصصة يحيط بها وحدات زخرفية من زخرفة الهاتاى .

ويدور حول حافة ظهر المرآة شريط كتابى بخط الثلث ينتهى عند المقبض بعبارة « ادام أيام سلطان سليمان بن سلطان سليم عمل غنى سنة ٩٥٠هـ » .

ومن فترة القرنين (١١ـ ١٢هـ/ ١٧ ـ ١٨م) وصلنا بعض التحف التى صنعت من العاج وخاصة أدوات الكتابة مثل المقالم والعلب الإسطوانية ومقابض السكاكين وأيضاً بعض أدوات المائدة مثل الملاعق . وعادة ما كانت هذه التحف أو أجزاؤها العاجية تزدان بزخارف نباتية محفورة وأخرى مفرغة[٦٨] .

---

(٦٦) محفوظة بمتحف قصر طوبقابى رقم سجل 2/1804 يبلغ طولها ٣١ سم وقطرها ١٠ سم.

(٦٧) محفوظة بمتحف قصر طوبقابى يبلغ قطرها ٣٠ سم راجع اصلان آبا (اوقطاى) المرجع السابق . ص ٣١٦ شكل ٢٤٧ .

(٦٨) عن أشكال هذه التحف راجع : Arseven (C.), op. cit., Fig 530, 531, 532, 533.

الفصل الرابع

المنسوجات

قبل أن نتحدث عن المنسوجات فى العصر العثمانى يجب أن نوضح مسألة هامة مرتبطة بطبيعة هذا الإنتاج من المنسوجات ونوعيته . ففى كل عصر تنتج عادة أقمشة شعبية يكون الهدف منها هو توفير الحاجات الأساسية من الملابس ، كما يتم فى نفس الوقت إنتاج منسوجات وأقمشة أنيقة راقية تكلفتها كبيرة وأسعارها مرتفعة ليس بغرض منح الدفء فقط ، بل من أجل إظهار الفخامة والرفاهية . وعادة ما يتم إنتاج هذه النوعية من المنسوجات فى ظل أحوال سياسية مستقرة وتحسن فى الأوضاع الاقتصادية وهذا ما حدث فى العصر العثمانى وعلى وجه الخصوص من خلال فترة القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين (١٦ ـ ١٧م) . وتاريخ المنسوجات العثمانية له أهمية اقتصادية واضحة ذلك أن الأقمشة الحريرية المنسوجة والمطرزة التى كانت تنتج فى مختلف المدن العثمانية كانت تشكل قسماً كبيراً من حجم الصادرات حيث كانت تنقل إلى جميع أنحاء الإمبراطورية العثمانية بل وإلى مناطق كثيرة فى أوربا [١] .

وقد ورث العثمانيون عن سلاجقة الروم طرقهم فى صنع المنسوجات وزخرفتها وساروا بها إلى الأمام خطوات واسعة بفضل رعاياتهم لها وحرصهم على السمو بها إلى درجة عالية من الإتقان عما كانت عليه فى العهد السلجوقى [٢] .

ويصعب فهم المراحل الفنية التى مرت بها صناعة المنسوجات فى العصر العثمانى دون الإشارة إلى المنسوجات السلجوقية فى عهد سلاجقة الروم ونوعية الملابس والأقمشة التى كانوا يستعملونها وطرق صناعتها وموادها الخام وكذلك عناصرها الزخرفية وتصميماتها الفنية ومناطق إنتاجها .

فمن الملاحظ أن صناعة المنسوجات فى الأناضول قد تطورت بسرعة

---

(١) Denny (W.), Textiles p. 115 .

(٢) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٠٣ .

ملحوظة وذلك بفضل ورعاية سلاطين سلاجقة الروم حيث كانت الأقمشة السلجوقية الحريرية موضع تقدير وإشادة من جانب المؤرخين والرحالة المسلمين وغير المسلمين الذين أطلقوا على حرير الأناضول اسم « الحرير الرومى » تمييزاً له عن أنواع الحرير الأخرى(٣).

فقد مدح المؤرخ والرحالة ابن بطوطة أقمشة لاذيق وهى مدينة أناضولية تقع بالقرب من بورصه ، وذكر أنه كان يصنع بها ثياب قطن مقلمة ومطرزة بالذهب لا مثيل لها ، تطول أعمارها لصحة قطنها وقوة غزلها ، وهذه الثياب معروفة بالنسبة إليها ، وأكثر الصناع بها نساء الروم(٤) ، كما أشار الرحالة ماركو بولو إلى ما كان ينتج فى الأناضول من منسوجات بقوله « كما يصنع هناك كذلك الحراير المصبغة بالارجوان وغيره من الألوان الزاهية ومن بين مدنها قونيه وقيصرية وسيواس(٥) .

وكانت المنسوجات الأناضولية فى العهد السلجوقى تصدر إلى مناطق مختلفة من العالم الإسلامى وأوربا ، فضلاً عن أن بعض سلاطين سلاجقة الروم كانوا يهدون بعض المنسوجات من إنتاج بلادهم إلى ذوى الشخصيات البارزة فى أوربا والعالم الإسلامى(٦) . ومن أهم أنواع المنسوجات التى عرفت فى هذه الفترة أقمشة تعرف باسم « الديباج الرومى » وأخرى تعرف باسم «الأطلس الرومى» ومن هذه الأقمشة نوع يعرف باسم « شتما » وهو أشبه ما يكون بالمخمل أى القطيفة ذات الزخارف البارزة .

---

(٣) اصلان آبا (اوقطاى) المرجع السابق ص ٢٨٤ .

(٤) ابن بطوطة ، رحلة ابن بطوطة المسماه « تحفة النظار فى غرائب الأمصار » دار الكتاب اللبنانى المصرى ص ١٩٢ كما أشار ابن بطوطة إلى الملابس الحريرية المطرزة التى كان يرتديها أهل مدينة بركى ومدينة آياسلوق للمصدر نفسه ص ١١٩ ، ص ٢٠٢ .

(٥) مارسدن (وليم) رحلات ماركو بولو ترجمة عبد العزيز جاويد القاهرة ١٩٧٧ ص ٣٠ .

(٦) من أمثلة ذلك الوشاح الذى أهداه كيخسرو الثالث إلى الأمير عثمان مؤسس الدولة العثمانية، وقد وصف بأنه قصير الأردان مصنوع من أقمشة (دكربى) ذات النقوش الهلالية وقد ضاع هذا الوشاح . رايس (تامارا) السلاجقة ص ٢٢٢ .

ومن أهم مراكز صناعة المنسوجات فى الأناضول فى عهد سلاجقة الروم مدينة قونيه ومدينة لاذيق .

وامتازت زخارف المنسوجات السلجوقية الأناضولية بالإقبال على استخدام صور الكائنات الحية مثل الصور الآدمية ، وصور الحيوانات والطيور مثل الأسد والفيل والنسر والطاووس بالإضافة إلى صور الكائنات الخرافية مثل التنين والعنقاء والنسر ذى الرأسين ، والتى كانوا يرسمونها متقابلة أو متدابرة داخل أشكال دائرية أو بيضاوية .

كما اعتمد النساج فى زخرفة الأقمشة فى ذلك الوقت على الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى والزخارف النباتية من وريقات ووريدات بالإضافة إلى الزخارف الكتابية وهى تتألف عادة من أشرطة عريضة بخط الثلث أو بالخط الكوفى تتضمن فى الغالب نصوصاً تسجيلية وبعض العبارات الدعائية .

وعلى الرغم من ندرة الموجود فى المتاحف من المنسوجات السلجوقية الأناضولية إلا أنها كافية للتعرف على خصائصها الفنية والصناعية .

ومن أمثلة هذه المنسوجات قطعة من قماش حريرى أحمر اللون[(٧)] ، موشاة أو مطرزة بخيوط من الذهب ، وتحمل حافة هذه القطعة اسم السلطان علاء الدين أبو الفتح كيقباد بن كيخسرو[(٨)] مما يدل على أن هذا القماش نسج لهذا السلطان على أنوال موجودة فى قصره بمدينة قونيه .

ويتألف تصميم هذه القطعة من دوائر لها إطار من وريدات متكررة ، وبداخل الدوائر صور لبؤات أو فهود وفى أوضاع متدابرة وقد تشابكت أطراف ذيولها على هيئة رأسى تنينين وزخرفة عربية مورقة من طراز الرومى تشاهد أيضاً

---

(٧) محفوظة الآن فى المتحف التاريخى للنسيج فى مدينة ليون ، أصلان آبا (أوقطاى) ، المرجع السابق ص ٢٨٤ ، Brend (B.), Islamic Art, London 1991 pl. 62 .

(٨) وتشير تامارا للمرجع السابق ٢٣٩ إلى أن الكتابة التى بحافه هذه القطعة تحمل تاريخ ٦١٦هـ ، أى حوالى ١٢١٨ـ ١٢١٩م وتشير إلى السلطان كيقباد الأول الذى بنى معظم أجزاء مدينة قونيه .

فى المساحة بين رأسيهما ، وتزدن المساحات الخالية بين الدوائر بوريدة سداسية البتلات يحيط بها أربع ورقات نباتية ثلاثية الفصوص يمتاز فصها الأوسط باستطالته (لوحة رقم ١٥٨) وتوجد قطعة ثانية من قماش موشى بالذهب من عهد سلاجقة الأناضول ، عليها صورة نسر برأسين داخل شكل يشبه الدرع له إطار من حبات اللؤلؤ(٩) وتزدان المساحات الخالية بتفريعات من الزخرفة العربية المورقة تنتهى أطرافها السفلية بهيئة رأسى تنينين متدابرين (لوحة رقم ١٥٩).

ومن أمثلة هذه المنسوجات أيضًا قطعة من قماش حريرى تزدان بمناطق بيضاوية الشكل يشغلها منظر تصويرى متكرر يتمثل فى رسم لشخصين يجلسان متقابلين فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى كل منهما قفطانًا وعمامة (١٠)، وتدل ملابس وملامح هذين الشخصين على أنهما من كبار القوم . ونلمس تشابهًا واضحًا بين صور الأشخاص وملامحهم فى عهد القطعة السابقة ورسوم الأشخاص فى مدرسة التصوير السلجوقى فى عهد سلاجقة الروم .

ويحيط بالمناطق البيضاوية شريط من الكتابة الكوفية بالخط المثنى أو الكتابة المنعكسة أو المرآتيه يتضمن بيتًا من الشعر نصه

« كل ابن انثى وإن طالت سلامته .·. يوم على آلة الحدباء محمول(١١)»

---

(٩) محفوظة الآن فى القسم الإسلامى بمتحف الدولة ببرلين ومصدرها كنيسة القديس أبو للنيارى فى مدينة سيجبورج ، ومن المحتمل أن يكون لهذه القطعة من النسيج علاقة بعلاء الدين كيقباد الأول (٦١٦ـ ٦٣٣هـ/ ١٢١٩ ـ ١٢٣٥م) أو خليفته ، ومما يؤسف له أن حاشية النسيج مفقودة والتى كانت بلا شك تحمل بعض الكتابات . راجع رايس (تامارا) المرجع السابق ص ٢٤٠ لوحة رقم ٥٦ Öney (G.), op. cit., Resim, 114

(10) Aslanapa (O.), Türk Sanati p. 359 .

(١١) ينسب هذا البيت إلى كعب بن زهير ، وهو البيت الثامن والثلاثون من قصيدته (بانت سعاد) التى قالها فى العام التاسع من الهجرة ، وكان النبى ﷺ قد أهدر دمه بعد أن هجا كعب النبى ﷺ وأصحابه ، فتنكر وذهب لمسجد النبى ﷺ وقال امامه هذه القصيدة حتى إذا وصل عند البيت أن الرسول لنور يستضاء به ... مهند من سيوف الله مسلول عندها خلع النبى ﷺ بردته ووضعها على كتف كعب ، وهو من الشعراء المخضرمين الذين عاصروا الجاهلية والإسلام وعنه وعن القصيدة انظر : عمارة . (مصطفى محمد) د. الاسعاد شرح بانت سعاد . مطبعة الحلبى ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م حتى ٧٥ .

فى حين شغلت المساحات بين المناطق البيضاوية بزخارف نباتية مورقة من طراز الرومى (لوحة رقم ١٦٠).

وخلاصة القول أنه يستدل من هذه البقايا القليلة للأنسجة الحريرية السلجوقية المطرزة على كفاءة الحائك السلجوقى فى هذا المضمار وأن سلاجقة الروم كانوا يهتمون اهتماماً كبيراً بنوعية الملابس والأقمشة التى كانت تصنع فى عهدهم ، وأن صور الطيور والحيوانات كانت هى الموضوعات المفضلة فى زخرفة هذه الأنسجة . ويلاحظ أيضًا أن اللون الأحمر الداكن (القرمزى) كان هو اللون الأكثر انتشاراً فى زخارف المنسوجات السلجوقية الأناضولية .

ويجدر بنا قبل أن نتناول المنسوجات فى العصر العثمانى وأنواعها المختلفة وزخارفها وألوانها وأساليب تنفيذ الزخارف عليها أن نتعرض فى البداية لموضوع تاريخ هذه المنسوجات من خلال المصادر المختلفة مثل السجلات الحكومية والمخطوطات العثمانية والوثائق الغربية ، والتى أسهمت بصورة واضحة فى التعرف على كثير من الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والفنية لصناعة المنسوجات العثمانية .

وتعتبر السجلات الحكومية الموجودة فى الأرشيف التركى من أهم المصادر التى يمكن الاعتماد عليها فى معرفة تاريخ المنسوجات العثمانية ، وخاصة السجلات الخاصة بإيرادات الضرائب وكذلك السجلات القانونية المتعلقة بجودة الإنتاج والأسعار بالإضافة إلى القوانين التنظيمية الخاصة بطوائف أو نقابات حرفة صناع النسيج[١٢].

ومما لا شك فيه أن صناعة المنسوجات العثمانية قد ازدهرت تحت رعاية الحكومة والتى حرصت من جانبها على النهوض بها إلى درجة عالية من الإتقان .

فقد لعبت الحكومة دوراً حيوياً فى تنظيم عملية إنتاج المنسوجات لضمان

---

(12) Denny (W.), Textiles, p. 121.

جودة السلع المصدرة من ناحية ولضمان وجود مصدر ثابت لخزانة الدولة من الضرائب من ناحية أخرى .

وكانت الحكومة من وقت لآخر تغير سياستها نتيجة لبعض الاعتبارات السياسية أو وفرة المواد الخام أو بسبب تناقض مطالب القائمين على هذه الصناعة ، وبصفة عامة كانت الحكومة حريصة فى كثير من الأوقات على أن تلعب دوراً إيجابياً فى هذا الصدد مما دفعها إلى اتخاذ بعض الإجراءات .

فقد كانت الحكومة تقوم بمراقبة مستوى الجودة ومراقبة المنتجات وختمها بالتمغة الرسمية أو مصادرتها ووقف بيعها وذلك عن طريق المحتسب .

وكثيراً ما وجد المحتسبون أنفسهم فى صراع دائم إما مع طائفة التجار الذين كانوا يسعون دائمًا للحصول على ربح أكثر ، أو مع طوائف حرفة صناع النسيج التى كان رؤساؤها يربطون دائماً بين ارتفاع الأسعار فى المواد الخام وفى ساعات العمل وبين أسعار المنسوجات التى تحددها الحكومة .

ومن ناحية أخرى فقد كانت سوق الحرير فى كثير من الأحيان عرضة للتقلب وخاصة فى فترة القرنين التاسع والعاشر الهجريين (١٥ـ ١٦م) نتيجة للحروب المتكررة بين العثمانيين وشاهات إيران الصفويين ، إذ أن الأتراك العثمانيين كانوا يتعمدون فى صناعة الحرير على استيراد الحرير الخام (الشرانق) من إيران ، ولهذا شجع العثمانيون الإنتاج المحلى من الحرير الخام ليتحرروا من الاعتماد على الحرير الإيرانى .

وقد بدأوا بالفعل فى إنتاجة الشرانق فى مدينة بورصة منذ عام (٩٩٦هـ/ ١٥٨٧م) من عهد السلطان مراد الثالث ، وأخذ الإنتاج يزداد تدريجياً حتى إنه يمكن القول بأنه عقب قرن من هذا التاريخ كانت كل أراضى مدينة بورصه مغطاه بأشجار التوت[١٣] .

---

(13) Denny (W.), op. cit., p. 123 .

كما كانت الحكومة تتدخل فى بعض الأحيان للحد من كميات الذهب التى تستخدم فى بعض أنواع المنسوجات حفاظاً على ثروة البلاد من هذا المعدن النفيس .

أما المخطوطات العثمانية المصورة فقد كان لها فائدة كبيرة فى التعرف على بعض الجوانب المتعلقة بصناعة النسيج فى العصر العثمانى(١٤) . وخاصة فيما يخص الملابس وأنواعها وغيرها من الأقمشة التى كانت تستخدم أو توزع فى المناسبات المختلفة على الوزراء والسفراء الأجانب أو طريقة صناعة بعض أنواع المنسوجات إذ يشاهد فى بعض صور هذه المخطوطات طريقة طبع الزخارف على الأقمشة (البصمجى) أو بعبارة أخرى طريقة زخرفة القماش المعروفة باسم اليزمه Yazma . وأفادتنا صور هذه المخطوطات أيضاً فى التعرف على الدور العظيم الذى كانت تلعبه نقابة النساجين فى البلاد فقد كان أعضاء هذه النقابة يسهمون فى الاحتفالات العامة فيسيرون فى المواكب الرسمية حاملين مصنوعاتهم من الأقمشة ، وخاصة فى فترة حكم السلطان مراد الثالث والسلطان أحمد الثالث .

ولم تكن الوثائق الغربية المتعلقة بتجارة المنسوجات بين الشرق والغرب بأقل أهمية فى التعرف على تاريخ المنسوجات العثمانية .

فمن المعروف أن سفن الولايات الإيطالية قد ساهمت بقسط وافر فى انتعاش حركة التجارة فى منطقة شرق البحر المتوسط وساعد على ذلك التقدم الواضح فى النظم المصرفية (البنكية) لدى هذه الولايات .

وقد اهتمت الولايات بحفظ السجلات التجارية الخاصة بتعاملاتها وخاصة فى مجال تجارة الحرير والتى تركزت فى مدينة بورصة العاصمة العثمانية القديمة ، ويلاحظ أن عمليات شحن وتصدير الحرير الخام من مقاطعة جيلان فى جنوب إيران إلى المناطق المختلفة قد أدى بدوره إلى ظهور واحدة من أغنى طبقات التجار فى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م)(١٥) .

(١٤) من أهم الدراسات التى استفادت من صور المخطوطات العثمانية فى دراسة النسيج العثمانى Öz (T.) , Turkish Textiles and Velvets (Ankara, 1950) .

(15) Denny (W.), op. cit., pp. 121 . 122

طوائف تجار وصناع النسيج فى العصر العثمانى :

كان صناع المنسوجات فى العصر العثمانى ينتظمون فى طوائف (نقابات) مختلفة ، من بينها طوائف اختصت بتجارة النسيج وأهمها طائفة تجار الحرير ، وأخرى اختصت بإعداد وتجهيز النسيج مثل طائفة الغزالين وطائفة الفتالين وطائفة الصباغين فضلاً عن طائفة النساجين وهى تعتبر من أهم هذه الطوائف .

وكانت هذه الطائفة الأخيرة تحدد المواصفات التى يجب أن تتوافر فى أنواع المنسوجات وكذلك الأجور والأسعار ، كما أنها كانت مسئولة عن قبول العضوية والتدريب ومراقبة المنتجات والأسواق منعًا للغش فى الصنعة ، وكان من سلطتها معاقبة صاحب الإنتاج الردئ .

وقصارى القول أنها كانت مسئولة عن كل ما يتعلق بصناعة المنسوجات ما عدا تربية الشرانق ، وقد امتدت هذه المسئولية إلى ما وراء حدود الإمبراطورية العثمانية واستمر هذا الأمر حتى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) .

ومن المعروف أن الحرير الخام المستورد من شمال إيران كان يأتى مع القوافل التجارية إلى السوق المركزى بمدينة بورصه والذى كان يعرف باسم «البزستان» أى سوق الحرير ، حيث كان أعضاء طائفة المتعاملين فى الحرير (تجار الحرير) يقومون باستلام هذه الحمولات من الشرانق التى تم مسبقًا دفع أجور نقلها وعبورها والضرائب المستحقة عليها .

وقد بلغ هؤلاء التجار المتعاملون فى الحرير فى مدينة بورصه درجة كبيرة من الغنى ويشير (والترديني ـ denny (W.)) فى هذا الصدد بقوله « أن ثروات هؤلاء التجار الخاصة كانت تفوق رؤوس أموال أكبر بنوك فلورنسا ، وأن هذا الأمر قد مكنهم من القيام بتوقيع عقود تجارة الحرير فى أوربا[١٦] .

أما طائفتا الغزالين والفتالين فقد اختصتا بغزل وفتل الحرير بعد القيام بفك

(16) Denny (W.) , op. cit., p. 124 .

خيوطه من الشرانق ، وكان فصل الحرير عن الشرانق يتم يدوياً وبطرق بسيطة حيث كانت الشرانق توضع فى الماء المغلى وتحل خيوطها وتلف على هيئة شلات تضرب فوق حجارة مسطحة ، ثم تغمر فى المياه ، وذلك للحصول على حرير ذى لون أبيض ناصع خال من الشوائب(١٧).

وكان صناع طائفة الفتالين فى الحرير يقومون بفتل خيوط الحرير بطريقتين ، الطريقة الأولى وينتج عنها نوع من الخيوط المشدودة بقوة وتسمى «مشدود» وعادة ما يستخدم هذا النوع من الخيوط فى عمل السداة ، والطريقة الثانية وينتج عنها نوع من الخيوط الرخوة وتسمى « برعم » وهى تستخدم فى الغالب فى عمل اللحمة .

ثم يأتى بعد ذلك دور طائفة الصباغين ، حيث كانت ترسل إليهم هذه الخيوط ليقوموا بصبغها بالألوان المختلفة حسب الطلب وتبعًا لمستويات الجودة التى تحددها الطائفة .

وتعتبر مرحلة الصباغة من أدق مراحل صناعة المنسوجات إذ أن قيمة القطعة الفنية من المنسوجات تقاس بقدر جمال وتألق الألوان المستخدمة فى خيوطها ، ويتمتع أفراد هذه الطائفة عادة بكفاءة ومقدرة ومهارة فائقة .

وكان الصباغون فى العصر العثمانى يعتمدون بدرجة كبيرة فى استخراج مواد الصباغة على المصادر النباتية والحيوانية .

ومن أهم الألوان التى استخدمها الصباغون فى هذه الفترة اللون الأحمر (القرمزى) وهو يعتبر من أكثر الألوان انتشاراً فى المنسوجات العثمانية ، ويعتبر استخدامه امتداداً لاستخدامه فى منسوجات سلاجقة الروم ، وكان يستخرج من حشرة القرمز وهى حشرة تعيش على أشجار البلوط .

أما اللون الأصفر فكان يتم الحصول عليه من أقماع ثمر البلوط الجافة

---

(١٧) عن إعداد خيوط الحرير للنسيج راجع الطايش (على) د. المنسوجات فى مصر العثمانية رسالة ماجستير ـــــ مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٥ ص ٤٧ ، ٤٨ .

والمعروفة باسم الفلْون ، فى حين كان اللون الأزرق يستخلص من أوراق شجرة النيلة والتى كان يتم استيرادها من الخارج . .

وفي بعض الأحيان كان يتم خلط هذه الألوان الأساسية للحصول على اللون الأحمر الداكن أو اللون الأخضر الداكن .

ولكى يضمن الصباغون عدم بهتة الألوان كان يتم إضافة قطعة من الشبة إليها فى وعاء الصبغة وحتى يتم أيضاً إكساب الصبغة لمعاناً .

ومما هو جدير بالذكر أن دور الصباغة فى مدينة استانبول فى عهد السلطان مراد الرابع قد بلغ عددها سبعين داراً حسبما أورده صولاق زاده المتوفى سنة ١٠٦٨هـ/ ١٦٥٧م فى تاريخه عن الدولة العثمانية[١٨] .

ومن الملاحظ أن خيوط الحرير غير المصبوغة وذات اللون الكريمى كان يتم استخدامها عادة فى تطريز منسوجات الديباج والقطيفة .

يأتى بعد ذلك دور طائفة النساجين وهى تعتبر من أهم طوائف حرف المشتغلين بصناعة النسيج فى العصر العثمانى ، وكانت هذه الطائفة تنقسم بدورها إلى عدة طوائف اختصت كل طائفة منها بإنتاج نوع محدد من المنسوجات ففى مدينة استانبول كان نساجو الحرير المطرز هم الأكثر عدداً أما فى مدينة بورصه فكان نساجوا الحرائر المخملية الناعمة (القطيفة) هم الأكثر عدداً وشهرة وأهمية ، وقد اكتسبت مدينة بورصه شهرة كبيرة فى إنتاج هذا النوع من المنسوجات الراقية .

وكانت الأنوال التى تستخدم فى نسج المنسوجات الحريرية فى العصر العثمانى من النوع الذى يعرف بالأنوال المركبة[١٩] أو أنوال السحب والجيد ، حيث مكنت النساج من أن ينسج عليها منسوجات ذات زخارف مركبة منثورة

---

(١٨) الصفصافى (أحمد المرسى) د. استانبول عبق التاريخ .. روعة الحضارة القاهرة ١٩٩٩ ص ١٥٢ ، ١٥٥ .

(١٩)عرفت المنسوجات التى كانت تصنع على هذه الأنوال بالمنسوجات المركبة وهى تختلف عن تلك التى كانت تصنع على الأنوال الرأسية أو الأفقية البسيطة وتعرف بالمنسوجات البسيطة.

فى عرض النسيج كله .

وعلى الرغم من أن هذه الأنوال كان لا يزيد عرضها عن المتر الواحد فى أغلب الأحوال إلا أنها كانت تمكن النساج من أن ينسج عليها أثوابًا طويلة من القماش قد يصل طولها إلى ثمانية أمتار .

ويلاحظ أن الحكومة كانت فى كثير من الأحيان تحدد نسبة كثافة الخيوط فى النسيج ، ويتم ذلك طبقًا لعدد الأسنان الموجودة على دعامة الأنوال(٢٠) .

أما فيما يتعلق بالخيوط المعدنية من الذهب والفضة والتى كانت تستخدم فى الحرير العثمانى فكان يتم شراؤها من طائفة (صناع الخيوط الفضية والذهبية ـ Símkes) والتى تركز معظم نشاطها فى مدينة استانبول(٢١) .

وباستثناء القماش الفاخر من النوع المعروف باسم الذربافت وبعض الأقمشة المطرزة بخيوط كثيفة من الذهب أو الفضة ، فإن النسيج العثمانى المحتوى على الخيوط المعدنية يعكس قمة البراعة والمهارة للنساج العثمانى فى استخدام هذه الخيوط .

فقد كان النساج يلجأ إلى استخدام كميات قليلة من الخيوط الفضية بين خيوط الحرير الرمادية اللون مما يعطى انطباعًا بأن الثوب كله مصنوع من الخيوط الفضية ، وكذلك كان يستخدم كميات قليلة من الخيوط الذهبية بين خيوط الحرير الأصفر اللون مما يعطى انطباعًا بأن لاثوب كله مصنوع من الخيوط الذهبية .

وقد وجد فى العصر العثمانى طوائف أخرى تتعلق بصناعة وتجارة النسيج غير طائفة النساجين وهى طائفة الخياطين . وكان لهم فى مدينة استانبول فى النصف الأول من القرن (١١هـ/ ١٧م) مؤسستان عظيمتان ، الأولى قرب دار

---

(20) Denny (W.) op. cit., p. 155 .

(٢١) ويعرف المكان الذى كان يتم فيه سحب هذه الخيوط أو الأسلاك المعدنية باسم Símkes Han كما كان يطلق على الصانع الذى يستخدم هذه الخيوط المعدنية اسم الصرمجى .

سود ، من بناء السلطان محمد الثانى . ويسكن فيها رئيسهم ، والثانية مقابل كشك الاستعراض) من بناء السلطان سليمان ويعمل فى كل منهما ٥٠٠ رجل ، ويبلغ عدد دكاكين الخياطين خارج القسطنطينية[٢٢] ٣٫٠٠٠ دكان فى كافة أحياء أرباع المدينة ، ويبلغ عدد العاملين بها ٥٫٠٠٠ رجل وبالإضافة إلى رئيس الخياطين السلطانية فى كل من المؤسستين السابقتين ، هناك رئيس ثالث ، وهو رئيس جميع الخياطين فى داخل المدينة وخارجها[٢٣] .

وكانت الأقمشة أو الثياب ترسل بعد ذلك إلى مخازن المصدرين أو الدكاكين فى أسواق بورصه واستانبول ، حيث يضطلع بائعون مختصون بتوزيعها على الأسواق والمتاجر .

كما انتظم باغة الأقمشة والثياب فى طوائف متخصصة طبقاً لنوع النسيج الذى يتعاملون فيه .

أنواع الأقمشة العثمانية :

نسجت فى العصر العثمانى أنواع مختلفة من الأقمشة بعضها كان معروفاً فى العالم الإسلامى وعند سلاجقة الروم قبل ظهور العثمانيين ، والبعض الآخر ظهر لأول مرة فى هذا العصر ، ومن أشهر هذه الأقمشة :ـ

الديباج :

وهو نوع من القماش الحريرى الذى يدخل فى نسجه خيوط الذهب والفضة ، وقد اشتهرت آسيا الصغرى (الأناضول) قبل العثمانيين بإنتاجه ، وكان يعرف بالديباج الرومى ، واستمرت صناعته بعدهم ، وكانت مدينة بورصه من أشهر مراكز إنتاجه إذ كان بها نحو من ثلاثمائة نول تشتغل فقط بنسجه ، وأن هذه المدينة كانت تنافس فى إنتاجها من الأقمشة ما كانت تنتجه المدن

(٢٢) يقصد بذلك الأحياء التى تقع خارج أسوار مدينة القسطنطينية القديمة .

(٢٣) الصفصافى (أحمد المرسى) د. المرجع السابق ص ١٥٩ .

الإيطالية فى ذلك الوقت ، وكان تجار مدينة البندقية يحملون المنسوجات العثمانية إلى بلاد أوربا التى كانت تفضلها على غيرها لما تمتاز به من جودة فى الصنع ، وروعة فى اللون ، وجمال فى الزخرفة[٢٤].

الدمقس :

وهو نوع من القماش كان ينسج من الحرير ويمتاز بأن زخارفه تكون عادة من لون القماش نفسه ولكنها منسوجة فيه بطريقة خاصة تجعلها واضحة للعيان وإن اتفقت مع أرضية القماش فى اللون[٢٥].

القطيفة :

نوع من القماش ينسج من الحرير ويمتاز بأن له خمل Pile على سطحه وهو على أنواع مختلفة من أهمها :

ـ (شتما Catma) ويتميز القماش المصنوع من هذا النوع بعناصره الزخرفية البارزة وكان يستخدم بكثرة فى كسوة الأثاث .

ـ (كمخا ـ Kemha) ويتميز القماش المصنوع من هذا النوع بأن خيوط سداته ولحمته تكون من الحرير وينسج بينهما خيوط فضية أو ذهبية [٢٦] واشتهرت بإنتاج هذا النوع من الأقمشة مدينتا بورصة واستانبول .

الأطلس ـ Atlas :

نوع من القماش المنسوج من الحرير ، كان يستخدم فى نسج الخلع الخاصة بالأمراء وكبار الموظفين وهو من الأقمشة التى اشتهرت بها آسيا الصغرى (الأناضول) وكان يصدر منها بكثرة إلى مصر فى عصر المماليك

---

(٢٤) مرزوق (محمد عبد العزيز د. المرجع السابق ص ١٠٦ .

(٢٥) نفس المرجع والصفحة .

(26) Arseven (C.) op. cit., p. 234 .

ويعرف فيها باسم الأطلس الرومى[٢٧].

سراسر Seraser :

نوع من القماش تكون السداة فيه من الحرير واللحمة إما أن تكون من خيوط فضية أو ذهبية ، ويجهز فى الاحتفالات الرسمية للبلاط العثمانى قفاطين (سرار) لكى تخلع على كبار رجال الدولة ، وكانت أروع أنواع الحرير السراسر تنسج فى دور النسيج الملحقة بقصر طوبقابى بمدينة استنابول[٢٨]، وتشير الوثائق المكتوبة إلى وجود خمسة أنواع من السراسر الموشى.

سرنك ـ Serenk :

نوع من القماش ينسج من الحرير كان أول ظهوره فى فترة النصف الثانى من القرن التاسع الهجرى (١٥م) ويمتاز باستخدام التطريز فى عمل زخارفه النباتية بخيوط من الحرير الأصفر أو الرمادية اللون بدلاً من الخيوط الذهبية أو الفضية ، ويذكر (دينى ـ Denny) أن هذا النوع من القماش يمكن تصنيفه ضمن أنواع القطيفة[٢٩].

هاطاى ـ Hataî :

نوع من القماش يمتاز بالمتانة وينسج من خيوط حريرية وأخرى فضية يتم خلطها بخيوط قطنية ، وعرف هذا النوع من القماش فى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ/ ١٦م) وكان يستخدم عادة فى عمل قفاطين السلاطين الخارجية[٣٠].

---

(٢٧) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٠٧ ، وهذا النوع من القماش كان يتم نسجه فى الأناضول منذ أواخر القرن ٩هـ/ ١٥م من أجل الطبقات الراقية فى فارس ومصر.

(28) Altay (F.) Kaftanlar, topkapl Sarayl Muzesi, Istanbul 1979 . p. 29 .

(29) Denny (w.) op. cit., p. 122 pl. 19, 20 .

(30) Altay (F.) op. cit., p. 29 .

الألاجا ـ Alaca :

نوع من القماش ظهر لأول مرة فى العصر العثمانى ، وينسج من القطن والحرير معا ، ويزدان عادة بأشرطة رفيعة (مقلم) ذات ألوان مختلفة تجرى على طول القماش وتسمى أيضًا Alt Parmak أى الأصبع الستة[٣١] . وكان هذا القماش ينتج فى مدينتى صوما وبرجامة .

طرق زخرفة المنسوجات العثمانية :

طريقة إحداث الزخرفة أثناء عملية النسيج :

وهى الطريقة التى تحدث الزخرفة فيها من عملية ترتيب خيوط السداه مع خيوط اللحمة فى القماش المراد زخرفته ، وتكون خيوط النسيج إما من الحرير أو القطن أو الصوف المختلف الألوان أو من الخيوط المعدنية الذهبية أو الفضية ، ويمكن أن يستخدم فى القماش الواحد أكثر من نوع من هذه الخيوط .

طريقة التطريز :

التطريز هو زخرفة القماش بعد أن يتم نسجه بواسطة إبرة الخياطة المصنوعة من العظم أو العاج أو المعدن وذلك بخيوط من الحرير المختلف الألوان أو بخيوط معدنية من الذهب أو الفضة ، وغالبا ما تكون مادة خيوط التطريز أغلى من المادة المصنوع منها الأقمشة التى يستخدم فيها التطريز .

وعلى الرغم من بساطة طريقة التطريز مقارنة بطريقة إحداث الزخرفة على الأنوال أثناء عملية النسيج ، إلا أن القائمين عليها كان فى استطاعتهم فى كثير من الأحيان عمل زخارف وتصميمات تشبه تلك المنسوجة على الأنوال بل وتبدو فى بعض الأحيان أكثر تعقيدًا . وبطبيعة الحال كانت زخارف الأقمشة المطرزة التى تستخدم فى عمل الخلع والقفاطين الخاصة

---

(31) Arseven (C.) op. cit., p. 233 .

بالسلاطين(٣٢) والأمراء وكبار الموظفين تختلف عن زخارف الأقمشة المطرزة التى تستخدم فى عمل المناديل والأحزمة والأرز والوسائد والمحارم والمفارش وأغطية الرؤوس فى القرى والمدن العثمانية المختلفة .

إذ يلاحظ أن زخارف الأقمشة السلطانية كانت تتسم بالفخامة وتساير فن البلاط والتصميمات التى كان يقوم على إعدادها كبار المصممين فى النقش خانه الملحقة بالقصر العثمانى ، فى حين غلب على زخارف الأقمشة الشعبية المطرزة البساطة فى التصميمات والاعتماد على تكرار العناصر الزخرفية(٣٣) .

وقد عرف فى العصر العثمانى عدة أنواع من الغرز من أهمها غرزة الرفى أو السراجة وغرزة الحشو (يطلق الصناع على غرزة الحشو البارز المسطح تطريز استامبولى) وغرزة النباته وغرزة الفرع وغرزة التضريب(٣٤) .

ومن الجدير بالذكر أن زخرفة الأقمشة بالتطريز قد انتشرت فى العصر العثمانى انتشاراً كبيراً وخاصة فى قرى ومدن الأناضول ، وأيضاً فى العديد من الولايات التى كانت خاضعة للدولة العثمانية وخاصة فى منطقة البلقان وذلك خلال فترة القرنين (١٠ هـ/ ١١هـ/ ١٦ ـ ١٧م) وخلاصة القول أن المنسوجات المطرزة كانت تنتج على نطاق واسع فى مناطق شاسعة من الإمبراطورية العثمانية تمتد من بلجراد إلى بغداد(٣٥) .

---

(٣٢) من أمثلة ذلك مجموعة من القفاطين المطرزة محفوظة بقصر طوبقابى يرجع تاريخها إلى فترة النصف الأول من القرن (١٠هـ/ ١٦م) . كما استخدمت الخيوط المعدنية السميكة أيضاً فى تطريز زخارف أقمشة الأزياء العسكرية وسروج الخيل وأكنة السهام والدروع .

(٣٣) لم تكن حرفة التطريز من الحرف التى تخضع للإشراف النقابى ، كما لم يوضع لها نظام معين فى التسويق .

(٣٤) لمزيد من التفصيل عن أنواع هذه الغرز وكيفية عملها راجع الطايش (على) د. المرجع السابق ص ٥٠، ٥٤ .

(٣٥) ظلت تقاليد فن التطريز العثمانى مستمرة فى العديد من البلدان التى كانت خاضعة للحكم العثمانى طوال فترة القرنين (١٢ ـ ١٣هـ/ ١٨ ـ ١٩م) بل وحتى مطلع القرن العشرين . Denny(W.), op. cit., pp. 132, 133 .

وعرف فى العصر العثمانى نوع آخر من التطريز أطلق عليه اسم « الأويه » oya ، والأوية نوع من الزخارف المفرغة الصغيرة جداً تستعمل عادة لزخرفة حافة الأنسجة مثل الملابس والقمصان والمناديل والشيلان وأغطية رؤوس السيدات ، ويعمل عن طريق إبر كروشيه من الخيوط المبرومة بألوان مختلفة ، وأشكالها عبارة عن أوراق شجر وأزهار وثمار صغيرة جداً بنفس ألوانها وأشكالها فى الطبيعة ، وهى تتكون من أشرطة طويلة بعرض حوالى ثلاثة سنتيمترات تمتد على حافة النسيج عن طريق خيوط متشابكة ومتداخلة [٣٦].

التطريز بالنسيج المضاف :

ويمكن تعريف هذا النوع من التطريز بأنه إضافة قطع صغيرة من النسيج إلى مساحة كبيرة مختلفة عنها فى اللون وفى كثير من الأحيان فى المادة وذلك بواسطة تثبيتها بإبرة الخياطة وبغرز مختلفة ، ويحدث عن هذه الإضافة شكل أو عنصر زخرفى جميل . وتمتاز هذه الطريقة بأن معظم رسومها ذات أشكال هندسية ، مما يسهل قصه فى القطع الصغيرة من النسيج ، ويصاحب القطع المضافة فى كثير من الأحيان غرز تطريز متعددة مما يناسب الزخرفة التى يغلب عليها الأشكال الهندسية والنباتية والكتابية[٣٧].

ولطريقة الزخرفة هذه اسم تعرف به عند الأتراك العثمانيين هو (قسما ـ Kesma)[٣٨] واستخدم القماش المزين بطريقة النسيج المضاف فى العصر العثمانى فى عمل الحواجز التى تفصل بين الجمهور وطريق وساحات الاحتفالات السلطانية ، وأيضاً فى عمل الرايات والأعلام والخيام .

طريقة الطبع :

أطلق العثمانيون على المنسوجات المطبوعة عن طريق استخدام القوالب

---

(٣٦) الطايش (على) د. المرجع السابق ص ٥٤ .

(٣٧) المرجع نفسه ص ٥٥

(٣٨) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١١١ .

الخشبية أو الرسم بالفرشاة اسم بصمة أو يزما Basma , Yazma .

وقد كانت هذه الطريقة من الطرق المفضلة بشكل ملحوظ فى مصر فى عصر المماليك وقت دخول العثمانيين ، وليس من المستبعد أنها قامت فى تركيا العثمانية على أكتاف عمال من مصر يحذقونها ، ولا تنسى أن السلطان سليم الأول بعد دخول مصر أخذ عند عودته إلى بلاده عدداً كبيراً من الصناع [٣٩].

ويشاهد فى بعض صور المخطوطات العثمانية التى ترجع إلى عهد السلطان مراد الثالث (١٥٧٤ ـ ١٥٩٥م) [٤٠] أفراد من صناع هذه الطائفة وهم يقومون بطبع الزخارف بواسطة القوالب الخشبية على الأقمشة .

والراجح أن يكون هؤلاء الصناع من أبناء الصناع المصريين الذين جاءوا للبلاد فى عهد السلطان سليم الأول ، أو أن يكونوا من الصناع المصريين الذين توجهوا إلى استانبول فى عهد السلطان مراد الثالث ، الذى كان يرسل فى طلب الصناع القاهريين للعمل فى استانبول فى بعض الأحيان .

وعادة ما كانت تصنع الأقمشة المزخرفة بطريقة اليزما فى العصر العثمانى من القطن وتطبع عليها الزخرفة بواسطة قوالب خشبية [٤١] محفور عليها بطريقة الحفر البارز الزخارف المطلوبة ، وفى حالة وجود فراغات فى الوحدات الزخرفية كان يتم استكمالها بواسطة فرشاة بنفس لون الزخرفة .

وتنقسم أقمشة اليزما من حيث الألوان المستخدمة فى زخرفتها إلى قسمين رئيسيين هما ، ألوان ـ Elvan وهى الأقمشة المطبوعة ذات الزخارف المتعددة

---

(٣٩) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٠٩ .

(٤٠) من أهم هذه المخطوطات مخطوط المهرجان أو الاحتفال (سورنامه) الذى تدور أحداثه حول وصف الاحتفالات التى قامت بمناسبة ختان ابن السلطان مراد الثالث فى سنة ٩٩١هـ / ١٥٨٣م وهو محفوظ بمكتبة متحف طوبقابى سراى .

(٤١) هناك طريقة أخرى فى طباعة المنسوجات تتم عن طريق غمس القماش فى الألوان السائلة بعد تغطية المناطق الخالية من الزخرفة بطبقة من الشمع ، ولم يقبل العثمانيون على استخدام هذه الطريقة فى زخرفة المنسوجات المطبوعة .

الألوان ، والقـرا قلم Kara Kalem وهى الأقـمـشة ذات الزخارف السوداء أو الزرقاء الداكنة .

ومما هو جدير بالذكر أن صناع اليزما نجحوا فى العصر العثمانى فى تقليد الأقمشة المطرزة وكذلك سجاجيد الصلاة ، وقد نجحوا فى هذا التقليد إلى حد كبير[٤٢].

زخارف المنسوجات العثمانية :

سايرت زخارف المنسوجات العثمانية طرز الزخرفة التى سادت بقية الفنون التطبيقية العثمانية الأخرى وخاصة الأوانى الخزفية والبلاطات الخزفية والتى كانت تعتمد بصفة أساسية على الموضوعات الزخرفية النباتية .

فقد أقبل النساجون فى العصر العثمانى على استخدام رسوم الأزهار مثل زهرة شقائق النعمان (التوليب) والقرنفل والبنفسج والورد وكف السبع وغيرها بالإضافة إلى أوراق الشجر الرمحية الشكل أو المسننة الحواف والتى عرفت عندهم باسم « الساز » .

ومن هذه الزخارف النباتية أيضًا رسوم نبات الخرشوف وفاكهة الرمان وأشجار السرو . ولم تخل المنسوجات العثمانية من استخدام بعض العناصر الزخرفية المجردة مثل الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى ، وزخرفة السحب الصينية (طراز الهاتاى) فضلاً عن استخدام نوع من الزخارف المجردة شاع استخدامه فى زخرفة الأقمشة العثمانية وعرف باسم البرق والكور أو السحب والأقمار Techen Tamani أو زخرفة نقش النمر Nakshi Pelenk ، ويعتبر هذا العنصر من العناصر الزخرفية التجريدية التى حظيت بمكانة هامة لدى الفنانين فى العصر العثمانى[٤٣].

---

(٤٢) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١١٠ ، ١١١.

(٤٣) عن هذا العنصر راجع الفصل الأول من الكتاب الصفحات أرقام ٣٨ ، ٣٩ .

ومن أكثر الموضوعات الزخرفية (التصميمات) التى انتشرت فى زخارف المنسوجات العثمانية الأشكال البيضاوية أو اللوزية المملوءة برسوم الأفرع النباتية والأزهار .

وقد اختلفت آراء الباحثين حول مصدر هذا التصميم فى زخارف المنسوجات العثمانية ، فبينما يرى البعض أن النساجين العثمانيين نقلوه عن المنسوجات الإيرانية أو عن المنسوجات الإيطالية ولا سيما المخمل المصنوع فى البندقية فى القرن التاسع الهجرى (١٥م)(٤٤) يرى البعض الآخر أن هذا التصميم استواحاه النساجون فى العصر العثمانى من زخارف المنسوجات المملوكية(٤٥) التى كانت ترد إلى بلاد الأناضول أو عن طريق الصناع المصريين الذين أخذهم السلطان سليم الأول إلى استانبول بعد دخوله إلى مصر حيث إن هذا التصميم لم يظهر فى المنسوجات العثمانية فى تركيا قبل الربع الثانى من القرن العاشر الهجرى (١٦م)(٤٦) .

وإن كنا يجب ألا نغفل عن مصدر آخر هام وهو المنسوجات السلجوقية الأناضولية خاصة وأن عنصر الأشكال البيضاوية أو اللوزية كان كثير الاستخدام فى أقمشة سلاجقة الروم(٤٧) .

---

(٤٤) حسن (زكى محمد) د. فنون الإسلام ص ٣٩٣ ، ٣٩٤ كنج (دونالد) الطنافس والمنسوجات كنوز الفن الإسلامى ص ٣٣١.

(٤٥) من أمثلة هذه المنسوجات القطعة الحريرية المحفوظة بالقسم الإسلامى بمتحف الدولة ببرلين (كتالوج المتحف ١٩٧١ص ٥٢٧ لوحة رقم ٧٣) .. Denny (W.) op. cit., p. 128

(٤٦) الطايش (على) د. المرجع السابق ص ٦ .

(٤٧) من الجدير بالذكر أن هذا التصميم استخدم أيضاً فى زخرفة المنسوجات الإيرانية فى العصر السلجوقى والمغولى والتيمورى والأرجح أن يكون ظهوره فى المنسوجات المملوكية نتيجة لهذا التأثير الوافد من الشرق ، وقد أشار حسن (زكى محمد) د. إلى هذه الحقيقة عند تناوله بالدراسة لبعض قطع من نسيج الحرير المملوكى من مصر والشام والتى اشتملت على زخارف داخل مناطق بيضاوية بقوله « ويبدو فى رسوم هذه التحفة التأثر بالأساليب الفنية السلجوقية . راجع أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٦٠٣ ، ٦٠٩ ص٤٧٣ .

كما استخدم فى زخرفة المنسوجات العثمانية بعض الأشكال الهندسية وإن كانت قليلة ومحدودة مقارنة بالموضوعات الزخرفية النباتية ، ومن أمثلتها الأشكال النجمية وخاصة النجوم الثمانية الأطراف ، والشكل الهندسى المعروف بخاتم سليمان ، والدوائر التى بداخلها زخارف إشعاعية .

ويشاهد أيضًا فى بعض منسوجات القطيفة العثمانية استخدام بعض الزخارف المقتبسة من العناصر المعمارية مثل أشكال العقود المدببة المنفرجة التى تظهر بهيئة متجاورة[٤٨] .

أما الزخارف الكتابية فقد استخدمت على وجه الخصوص فى عمل زخارف كسوة الكعبة الداخلية وستور الأضرحة والأعلام والرايات ، وعادة ما كانت تنفذ بخط الثلث أو جلى الثلث داخل أشرطة متكسرة وأحيانًا كانت العبارات تكتب طردًا وعكسًا .

وينحصر مضمون هذه الزخارف الكتابية فى الغالب فى بعض الآيات القرآنية الكريمة والأحاديث النبوية الشريفة أو فى بعض العبارات الدينية مثل الشهادتين والصلاة على النبى ﷺ بالإضافة إلى بعض الأدعية وأحيانًا فى بعض النصوص التسجيلية التى كانت تشتمل على أسماء السلاطين العثمانيين وعبارات المديح لهم

وقد تأثرت زخارف بعض الأقمشة العثمانية فى فترة القرنين الحادى عشر والثانى عشر الهجريين (١٧ـ ١٨م) بتأثيرات أوربية حيث يشاهد فى بعض الأمثلة التى ترجع إلى الفترة السابقة بعض العناصر المستوحاة من الزخارف الإيطالية التى بدأت تتسرب إلى الفن العثمانى وخاصة الأشكال التى تشبه التيجان والتى تظهر عند أطراف المناطق البيضاوية وتربط بين سيقان الأزهار والأفرع النباتية[٤٩] .

---

(٤٨) خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ص ٧٩

(٤٩) كانت بعض المدن الإيطالية فى فترة القرنين (٩ ـ ١٠هـ/ ١٥ ـ ١٦م) تقلد زخارف المنسوجات العثمانية التى كانت ترد إليهم وإلى بعض المناطق فى أوربا وذلك بغرض منافسة الأقمشة العثمانية الأصيلة ويدلنا ذلك على أنه كان هناك أخذ وعطاء بين مصممى النسيج الإيطاليين والعثمانيين

أسس تأريخ المنسوجات العثمانية :

عندما نحاول تحديد تاريخ فن المنسوجات العثمانية فإننا نصطدم بحقيقة هامة ، وهى أن المنسوجات العثمانية على خلاف غيرها من التحف التطبيقية العثمانية الأخرى والمخطوطات أو العمائر ، فنادراً ما نجدها تحمل تاريخ صنعها أو اسم صانعها .

وعلى ذلك فإن محاولة تحديد تاريخ زمنى للمنسوجات والأقمشة التى وصلتنا من العصر العثمانى يجب أن تعتمد فى المقام الأول على الدراسة المقارنة والاستنتاج بالإضافة إلى الاستعانة بما ورد فى الوثائق والسجلات المتعلقة بصناعة النسيج خلال هذه الفترة .

ومن الأسس التى يمكن أن نضعها فى الاعتبار عند محاولة تأريخ المنسوجات العثمانية ما يلى :

أولاً : مجموعة القفاطين السلطانية التى يحتفظ بها متحف طوبقابى سراى، وهى تعتبر من أهم وأروع مجموعة للقفاطين السلطانية فى العالم ، إذ تضم من بينها واحداً وعشرين قفطاناً تخص السلطان محمد الفاتح ، وسبعة وعشرين قفطانًا تخص السلطان سليمان القانونى ، وثلاثين قفطاناً تخص السلطان عثمان الثانى ، وسبعة وعشرين قفطاناً تخص السلطان مراد الرابع ، وثلاثة عشر قفطاناً تخص السلطان أحمد الثالث ، وتخلو هذه المجموعة من وجود ملابس خاصة بالنساء حيث لم يوجد من بينها أمثلة لملابسهن .

بالإضافة إلى ذلك يوجد ما يقرب من ألفين وخمسمائة قفطاناً صنعت خصيصاً للقصر تضم من بينها قفاطين تخص بعض الأمراء العثمانيين(٥٠) .

(٥٠) نشر تحسين اوز فى كتابه الذى صدر عام ١٩٥٠ تحت عنوان « المنسوجات العثمانية والقطيفة بين القرن الرابع عشر والسادس عشر مجموعة كبيرة من هذه القفاطين ثم قام فكرت الطاى فى عام ١٩٧٩ بنشر مجموعة هامة من هذه القفاطين فى كتاب قيم من القطع الصغير تحت عنوان « القفاطين بمتحف قصر طوبقابى » وهناك مجموعات قيمة أخرى من الأقمشة العثمانية محفوظة فى متحف مولانا جلال الدين الرومى بمدينة قونيه ، ومتحف فيكتوريا والبرت بلندن وفى المتحف الملكى الاسكتلندى بادنبره ، وفى متاحف باريس وليون وموسكو وبوخارست .

ويرجع السبب الرئيسى فى بقاء هذه المجموعة الكبيرة من ملابس السلاطين العثمانيين إلى التقليد الذى كان يتبع عقب وفاة كل سلطان ، حيث كانت تجمع ملابسه وتوضع فى بقجة ، وكانت هذه الملابس يتم تهويتها بصفة دورية فى كل ربيع حفاظاً عليها من الرطوبة والعتة .

ويعتبر هذا العامل من العوامل الهامة التى ساعدت فى وصول هذه الملابس إلينا فى حالة جيدة من الحفظ .

ويلاحظ أن هناك نوعين من القفاطين ، النوع الأول وكان مخصصاً للاستخدام اليومى ، والنوع الثانى وكان مخصصاً للاحتفالات والاستقبالات الرسمية ، ويغلب على قفاطين النوع الأول البساطة وقلة العناصر الزخرفية ، فى حين تميزت القفاطين من النوع الثانى بالفخامة وثراء عناصرها .

وعادة ما كانت تصنع القفاطين التى تلبس فى فصل الشتاء من الأقمشة الثقيلة وتبطن بفراء الحيوانات مثل حيوان القاقوم والدّلق والسمور والثعالب(٥١) وتعتبر هذه المجموعة من القفاطين خير ما يعين على دراسة تاريخ فن النسيج عند الأتراك العثمانيين إذ أن كل مجموعة منها كما سبق القول كانت محفوظة داخل بقجة (صرة) من القطن أو الكتان ، وكان لكل بقجة بطاقة تميزها وتتضمن تاريخها ، وتحدد فاخر ما بها من المخمليات والأقمشة التركية .

وإن كان الاعتماد على هذا البقج أو البطاقات ، كما يذكر (دينى - Denny) يجب أن يؤخذ بشيء من الحذر ، لأنه من المحتمل أن يكون البعض منها قد استبدل فى وقت لاحق ببقج جديدة وبطاقات جديدة نتج عنها بعض الخلط(٥٢) .

ثانياً : الرسوم والتصميمات (الاسكتشات) الموجودة فى مكتبة القصر والتى كان يقوم على إعدادها كبار المصممين فى النقش خانة ، وهى تعتبر من

(51) Turhan Can, Top Kapl Palace . Istanbul, 1993, p. 36 .

(52) Denny (W) op. cit., p. 126 .

المصادر الهامة التى يمكن الاستفادة منها فى مجال تأريخ المنسوجات العثمانية .

ثالثًا : الوثائق التى تحدد كثافة الخيوط المستخدمة فى عمل الأقمشة المختلفة .

ويشير (دينى Denny) فى هذا الصدد إلى أن هذا الاتجاه ربما يؤتى ثماره يومًا ما ؛ لكنه لا يمثل حقيقة كافية ومقنعة لتحديد تأريخ النسيج العثمانى ، ومع ذلك يمكن الاستفادة منه وخاصة فى دراسة منسوجات القطيفة العثمانية فى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) (٥٣) .

رابعًا : الأسلوب الصناعى وطرز التصميمات والعناصر الزخرفية والألوان .

ويعتبر هذا الأمر من أنسب الأسس التى يمكن الاعتماد عليها فى استنباط تاريخ المنسوجات العثمانية وخاصة عند عقد المقارنة بينها وبين طرز التصميمات والعناصر الزخرفية المستخدمة فى أعمال فنية أخرى مؤكدة التاريخ وبصفة خاصة البلاطات الخزفية .

المنسوجات العثمانية فى القرن الثامن الهجرى (١٤م) :

ترجع أقدم المنسوجات العثمانية التى وصلتنا إلى فترة القرن الثامن الهجرى (١٤م) ، وقد ورد فى بعض المصادر التاريخية كثير من الإشارات التى تتصل بمنسوجات هذا القرن بعضها يتعلق بأسماء هذه المنسوجات والبعض الآخر يتعلق بأنواع الأقمشة والملابس التى عرفت فى هذه الفترة .

ففى عهد عثمان الأول نجد إشارة إلى ما كان هناك من أقمشة لا سيما النوع المعروف باسم دينزلى Denizli ، والنوع المعروف باسم ايوالدى E flâdi ، وفى عهد أورخان نجد إشارة إلى نوع من الأقمشة المخملية الحمراء اللون تسمى

(53) Denny (W.) op. cit., p. 126 .

كمخا Kemha ، وفى عهد السلطان بايزيد الأول نجد نصًا طريفًا يشير إلى القماش الأبيض المزين بالأهلة Akalemli وإلى قماش الدينزلى السابق الذكر والذى كانت تصنع منه الخلع فى ذلك الوقت (٥٤) .

ويتضح من هذه الإشارات أنه كانت هناك ثمة صناعة نسيج متقدمة فى الأناضول فى القرن (٨هـ/ ١٤م) زمن حكم بكوات الأناضول وإمارة بنو عثمان ، كما يتضح أيضاً وجود أنواع متعددة من الأقمشة والملابس ، على أنه لم يكن من الميسور دائمًا وضع تعريفات محددة ودقيقة لأسماء كل ما وصلنا من هذه الأنواع .

وفى بقجة ملابس يعتقد أنها تخص عثمان غازى (٦٩٩ـ ٧٢٧هـ/ ١٢٩٩ـ ١٣٢٦م) محفوظة فى متحف طوبقابى سراى وجدت تسعة قفاطين مصنوعة من بز العلم الأبيض من صناعة دينزلى ، وأرضية هذا النسيج من خيوط القطن البيضاء ، ويتكون التصميم الزخرفى لقماش هذه المجموعة من القفاطين من وحدة زخرفية تتكون من ثمرة رمان باللون الأصفر الداكن يحيط بها ورقتان نباتيتان طويلتان فى حين شغلت المساحة الخالية بتعبيرات نباتية ، وتتميز عناصر هذا التصميم بكبر حجمها بحيث لم تسمح مساحة القفطان من وجود أكثر من شكلين كاملين من هذه الوحدة الزخرفية(٥٥) .

المنسوجات العثمانية فى القرن التاسع الهجرى (١٥م) ومطلع القرن العاشر الهجرى (١٦م)

تركزت صناعة النسيج فى هذه الفترة فى مدينة بورصه ، وخاصة منسوجات القطيفة التى ذاع صيتها فى أنحاء كثيرة من العالم ، بالإضافة إلى حريرها الموشى الرقيق إلى جانب أنواع أخرى من الساتان الفاخر والتفتا ، وسرعان ما انتقلت هذه الصناعة المتطورة من بورصه إلى أدرنه ، لكن عندما

---

(٥٤) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ، ص ١٠٤ .

(٥٥) اصلان آبا (اوقطاى) المرجع السابق ص ٢٨٥ .

استقرت الأحوال فى استانبول بعد الفتح كان لهذه الصناعة شأن كبير واتسع نشاطها بصورة أعظم[٥٦] .

وتعتبر مجموعة القفاطين المخملية التى تخص السلطان محمد الفاتح (٨٥٥ ـ ٨٨٦هـ/ ١٤٥١ ـ ١٤٨١م) من أهم أمثلة المنسوجات التى يرجع تاريخها إلى هذه الفترة .

ومن أمثلتهـا قفطان من القطيفة قوام زخرفته الزخرفة المعروفة باسم زخرفة « البرق والكور » أو زخرفة « السحب والأقمار » أو زخرفة « نقش النمر » ، ونفذت هذه الزخرفة بصورة متكررة على طول ساحة قماش القفطان باللون الأحمر الداكن على أرضية عاجية اللون[٥٧] . (لوحة رقم ١٦١) .

ومنها أيضاً قفطان من القطيفة تتألف زخرفته من وحدة زخرفية متكررة قوام كل منها ست زهرات من زهور شقائق النعمان (التوليب) وست رمانات فى تشكيل نجمى وحولها أربعة أشرطة من زخرفة السحب الصينية وذلك بخيوط ذهبية على أرضية حمراء اللون[٥٨] . (لوحة رقم ١٦٢) .

وهناك قفطان آخر ذو أكمام طويلة منسوج من قماش القطيفة الكمخا ينسب للسلطان محمد الفاتح يزدان بوحدة زخرفية متكررة قوام كل منها الشكل الهندسى المعروف باسم خاتم سليمان يحيط به أربعة أشرطة من زخرفة السحب الصينية ، ويوجد أسفل الخاتم زهرية تخرج منها أزهار القرنفل وشقائق النعمان (التوليب) والورد ، أما وسط الخاتم نفسه فتشغله وريدات من زهور الخزامى والسنبل البرى موزعة بشكل دائرى كالشعاع[٥٩] (لوحة رقم ١٦٣).

كما وصلنا من فترة نهاية هذا القرن وبداية القرن العاشر الهجرى (١٦م)

---

(٥٦) آصلان آبا (اوقطاى) المرجع السابق ص ٢٨٥ .

(٥٧) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ١١٧ سم ، Öz (t.), op. cit, pp. 45 , 46 pl. V

(٥٨) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى . Ibid, p. 46 pl . VI

(٥٩) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى آصلان آبا (أوقطاى) المرجع السابق ص ٢٨٦ .

مجموعة من الملابس تخص السلطان بايزيد الثانى (٨٨٦ ـ ٩١٨هـ/ ١٤٨١ـ ١٥١٢م) ومن أمثلتها قفطان قصير الأردان مصنوع من نسيج القطيفة ومبطن بالفراء[٦٠] ، يزدان بزخارف نباتية تتألف من فروع نباتية عريضة ومتماوجة تخرج منها أوراق مسننة مركبة ، وذلك باللون الأصفر والأبيض على أرضية ذات لون أحمر قرمزى منثور عليها زخارف نباتية تتألف من تعبيرات دقيقة من الأفرع والوريقات والأزهار (لوحة رقم ١٦٤) .

وينسب لهذا السلطان قفطان آخر قصير الأردان مصنوع من نسيج السرنك[٦١] ، ويزدان بتصميم زخرفى يتكون من وحدتين زخرفيتين تتكرران على طول ساحة القفطان ، تتألف إحدهما من كيزان ثمرة الأناناس والأخرى من زهرة لوتس أو زهرة شقائق النعمان ترتكز على ورقتين مسننتين .

ويلاحظ استخدام النساج لخيوط من الحرير الأصفر اللون لعمل هذه الزخارف وذلك على أرضية ذات لون أحمر (لوحة رقم ١٦٥) .

ومن القفاطين الخاصة بالاحتفالات والتى تنسب إلى السلطان بايزيد الثانى قفطان قصير الأردان مصنوع من الحرير الموشى بخيوط من الذهب ، (لوحة رقم ١٦٦) وقد كانت زخارف هذا القفطان مثار جدل بين الباحثين المهتمين بدراسة الفن العثمانى . إذ يلاحظ أن الطراز الفنى لهذه الزخارف والمتمثل فى أزهار عود الصليب (البيونيا) والرمان ، الموزعة بين أوراق وأفرع نباتية طويلة ، منسوجة بخيوط الذهب فى الحرير الأحمر والأحمر الفاتح والأزرق اللون فوق أرضية سمنية اللون لا يمثل الطراز الزخرفى للفن العثمانى فى فترة حكم السلطان بايزيد الثانى؛ وإنما يذكرنا إلى حد كبير من حيث العناصر والألوان والتصميم والطراز الزخرفى الذى ظهر فى الفن العثمانى عند منتصف القرن العاشر الهجرى (١٦م) ويشاهد بوضوح فى تصميمات الأوانى والبلاطات والسجاجيد .

---

(٦٠) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ١٤١سم Turhan Can, op. cit, p. 36

(٦١) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ١٣٨٫٥سم .

ونحن لا نميل إلى الأخـــذ بالرأى الذى ينســـبـــه إلى السلطان بايزيد الثانى[٦٢]، ونرجح نسبته إلى فترة السلطان سليمان القانونى ، وربما كان هذا القفطان يخص أحد أبنائه خاصة وأن زخارفه تتشابه تمامًا مع زخارف قفطان طويل الأردان يخص الأمير مصطفى (لوحة رقم ١٦٧) .

المنسوجات العثمانية فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) :

أولت الدولة العثمانية صناعة النسيج فى هذا القرن اهتمامًا بالغًا ، فقد أصدرت فى عام ١٥٠٢م ، قانونًا بعنوان « قانون نامة احتساب بورصه » وهو خاص بمصانع النسيج فى بورصه ، وجاء فى البنود المتعلقة بالنسيج ، إشارة إلى المستوى العالى الذى بلغته هذه الصناعة على مدى خمسة وعشرين عامًا سبقت صدور القانون ، وحث القانون العمال ليكونوا أكثر نشاطًا وهمة ، كما تناول بالتفصيل الحديث عن الخيوط وعددها وعن المقاسات وعن أنواع الأقمشة ومستواها ، مع الإلماح إلى ما هناك من أوجه القصور والإهمال .

وقد تناول هذا القانون بيان مقاسات الأقمشة العادية والأقمشة المخملية ، وتناول بالملاحظات خيوط اللحمة وعددها ، والجمع بين خيوط الذهب وخيوط الفضة التى يحتاجها بعض الأنواع ، والخلاصة أن هذا القانون تعرض لآلاف من المصانع التى كانت تنتج أقمشة معيبة فى بورصه ، وإلى فئات من الأسطوات الذين ثبت تقصيرهم فى إتقان الصنعة ، وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على المكانة والاهتمام اللذين كانا لصناعة المنسوجات والمخمليات فى مدينة بورصة[٦٣] .

وتعكس مجموعات النسيج العثمانى التى وصلتنا من فترة القرن (١٠هـ/ ١٦م) من حيث روعة زخارفها وحيوتها وجمال ألوانها أبرز مميزات وخصائص الفن العثمانى عبر مراحل تطوره المختلفة .

---

(٦٢) Öz (T.,) op. cit., p. 91 pl. XXI .

(٦٣) أصلان آبا (أوقطاى) المرجع السابق . ص ٢٨٦ .

ومن المنسوجات التى ترجع إلى فترة السلطان سليم الأول (٩١٨- ٩٢٧هـ/ ١٥١٢ - ١٥٢٠م) بيرق من قماش أحمر[٦٤] مطرز بالفضة على الحافة ، وتزينه زخارف وكتابات منسوجة بخيوط الذهب ، ويمتد بطول البيرق ، سيف ذو نصلين (ذو الفقار) ونجمة وهلال قرب القبضة ، ثم رأسا تنينين ، يربطان بين بدن السيف ومقبضه . أما الميدالية التى فى الوسط ، فمقسمة إلى ثمانية فصوص ، يحمل كل فص عبارة « يابرهان » ثم عبارة « يا الله » مرة واحدة ، ويقرأ على أحد نصلى السيف البسملة وعلى الآخر « انا فتحنا لك » وعلى حافة البيرق العليا قطعة مطرزة بها آيات من سورة الفتح ، كذلك توجد ثلاثة أهلة إلى اليمين ومثلها إلى اليسار ، ولاربعة منها شموس أو نجم فى وسطها ، وعبارة « نصر من الله وفتح قريب » على الحافة ، و « محمد » فى الوسط وعبارة التوحيد « لا إله إلا الله » وحافة البيرق محاطة بالأهلة والنجوم .

ومن أمثلة الملابس التى تخص السلطان سليم الأول وصلنا قفطان قصير الأردان مصنوع من نسيج السرنك[٦٥] من صناعة استانبول أو بورصه ، يزدان بوحدات كبيرة من الزخرفة العربية المورقة بداخلها زهور ووريقات نباتية وذلك باللون الأصفر على أرضية يغلب عليها اللون الأحمر القرمزى (لوحة رقم ١٦٨) وقفطان آخر قصير الأردان من الحرير المطرز بالساتان (سرنك)[٦٦] يزدان بوحدة زخرفية تتكرر على طول ساحة القفطان تتألف من ثلاث مجموعات من عنصر الأقمار أو الكور داخل مناطق مقوسة نتجت عن تلاقى أنصاف مراوح نخيلية (لوحة رقم ١٦٩) .

وتتشابه زخارف القفطان السابق مع زخارف قفطان آخر ينسب للسلطان

---

(٦٤) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، ومقاسه ٤٠٠× ٢٥٠سم ويحمل اسم السلطان سليم الأول ومن المرجح أنه صنع فى أواخر أيام حكم هذا السلطان . آصلان آبا (أوقطاى) المرجع السابق ، ص ٢٨٩ ومن المعروف أن صناعة البيارق العسكرية قد احتلت مكانة بارزة فى فن المطرزات العثمانية.

(٦٥) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ١٣٨،٥سم .

(٦٦) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ١٤٠،٥سم .

سليم الأول قصير الأردان مصنوع من نسيج السرنك[٦٧] يزدان بوحدة زخرفية تتكرر على طول ساحة القفطان تتألف من عنصر الأقمار أو الكور منفذة بخيوط من الحرير صفراء اللون على أرضية زرقاء .

وينسب إلى السلطان سليمان القانوني (٩٢٧ـ ٩٧٤هـ/ ١٥٢٠ـ ١٥٦٦م) ستر يزدان بزخرفة نباتية وكتابية عربية نصها « أمر بعمل هذا الستر مولانا السلطان سليمان شاه ابن السلطان سليم شاه خلد الله ملكه وأيد دولته لا إله إلا الله موسى كليم الله » وقد نسجت هذه الكتابة على هيئة أشرطة متكسرة، وهى طريقة اختص بها العثمانيون فى زخرفة الستور (ومن بينها ستور الكعبة) وفى زخرفة الستور التى تغطى بها التوابيت الموضوعة فوق القبور[٦٨] .

ومن الستور التى ترجع إلى فترة هذا السلطان ستر كان مفروشًا فوق قبر زوجته روكسلانا ، وهو من نسيج القطيفة الحمراء ، ومما يلفت النظر فى زخارفه أنها متأثرة بالفن الواقعى الذى ساد أوربا فى عصر النهضة ، فالأغصان فيه تبدو كما لو كانت تحت رحمة ريح عاصف فهى تموج تارة نحو اليمين وتارة نحو الشمال[٦٩] .

ومن أمثلة ملابس السلطان سليمان القانونى سروال مصنوع من قماش الديباج يزدان بتكوين زخرفى قوامه أهلة كبيرة بداخلها شموس وحولها نجوم[٧٠] وقفطان طويل الأردان[٧١] مخصص للاحتفالات مصنوع من نسيج

---

(٦٧) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ١٤٤سم ، ومن الجدير بالذكر أنه قد وجد فى قائمة الغنائم التى أخذت بعد معركة جالدران التى انتصر فيها السلطان سليم الأول على الصفويين عام ١٥١٤م عدد واحد وتسعين ثوبًا من صناعة مدينة بورصه كانت من بين ما نهب من قصر هشت بهشت فى تبريز ، وفى هذا دليل على أن الأقمشة العثمانية كانت تستخدم على نطاق واسع فى قصور الصفويين فى إيران فى بداية القرن العاشر الهجرى (١٦م) . أصلان آبا (أوقطاى) المرجع السابق ص ٢٨٦ .

(٦٨) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٤٤ شكل رقم ٣١ .

(٦٩) المرجع نفسه ص ١٤٤ .

(٧٠) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى . مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق شكل ٣٢ .

(٧١) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى . يبلغ طوله ١٥٤٫٥سم وزخارف هذا القفطان متأثرة بتصميمات الأقمشة الإيطالية .

السراسر (نسيج تدخل فى صناعته الخيوط الذهبية) يزدان بتكوين زخرفى قوامه زهرة شقائق نعمان (توليب) وأربع أوراق مسننة تبدو كأنها تنبثق من إناء للزهور ، وذلك باللون الأحمر القرمزى على أرضية ذهبية اللون (لوحة رقم ١٧٠) .

والواقع أن الملابس التى كانت تصنع فى تركيا العثمانية خلال هذه الفترة كانت تتميز بالفخامة والأناقة ، وقد ألمح إلى ذلك السفير النمساوى (بوسبك ـ Busbecq) فى التعليقات التى دونها عقب زيارته لمدينة استانبول فى الفترة ما بين عامى ١٥٥٤ ـ ١٥٦٢م سواء حول ملابس البلاط التركى وفخامتها وروعة ألوانها ودقة صناعتها ، أو حول ملابس الطبقة المتوسطة حيث يذكر أنه كان فى استطاعة الفرد المتوسط الدخل أن يختار ملابسه من بين أنواع كثيرة من الأقمشة بخلاف المواطن الأوربى ، وأن هذه الملابس إذا ما قورنت بملابس شخص أوربى فى ذلك الوقت فهى تعتبر شديدة التأنق وتظهر الأخير وكأنه لا يرتدى شيئاً[٧٢] .

ومن الملابس التى تنسب للسلطان سليم الثانى (٩٧٤ ـ ٩٨٢هـ/ ١٥٦٦ ـ ١٥٧٤م) قفطان قصير الأردان مصنوع من قماش حريرى أصفر اللون ومطرز بخيوط من الحرير ذات لون فضى[٧٣] يزدان بزخارف نباتية تتألف من فروع تحمل ثمار فاكهة التفاح (لوحة رقم ١٧١) . وقفطان آخر قصير الأردان مصنوع من نسيج السراسر ومطرز بخيوط معدنية مضاف إليها خيوط من الحرير الأصفر اللون[٧٤] ، يزدان بتكوين زخرفى متكرر قوامه شموس كبيرة وأخرى صغيرة بينهما هلال يزدان بزخرفة عربية مورقة ، فى حين يشغل مركز التصميم زهرة عباد الشمس . (لوحة رقم ١٧٢).

أما عن الملابس التى تخص السلطان مراد الثالث (٩٨٢ ـ ١٠٠٤هـ/

---

(٧٢) Denny (W.), Islamic Textiles and Urban Life, the Ottoman Turks, p. 20
Bacharch (J.) , The warp and Weft of Islam .

(٧٣) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى . يبلغ طوله ١٥٠سم .

(٧٤) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ١٣٧سم .

١٥٧٤ـ ١٥٩٥م) فقد وصلتنا مجموعة كبيرة منها خاصة قفاطين الاحتفالات وأغلبها مصنوع من قماش القطيفة بنوعيها الكمخا والشتما ومن أمثلتها قفطان طويل الأردان مصنوع من قماش القطيفة المطرزة بخيوط من الذهب والفضة[٧٥]، ويزدان برسوم أزهار شقائق النعمان (التوليب) ورسوم الأهلة وذلك باللون الأحمر القرمزى على أرضية رمادية اللون .

وقفطان آخر طويل الأردان مصنوع من قماش القطيفة البارزة (شتما)[٧٦] يزدان بزخارف نباتية تتألف من أزهار شقائق النعمان (التوليب) (لوحة رقم ١٧٣) .

ومن أمثلتها أيضًا قفطان ثالث طويل الأردان مصنوع من قماش القطيفة المطرزة بخيوط الذهب[٧٧] يزدان بأشرطة دائرية تضم رسوم زهور قرنفل ووريقات وتحصر رسم هلال بين طرفيه نجمة ثمانية الأطراف وأسفله رسم سحب صينية .

ومما يلاحظ على زخارف بعض المنسوجات العثمانية التى تنسب إلى أواخر فترة القرن العاشر الهجرى ومطلع القرن الحادى عشر الهجرى (١٦ ـ ١٧م) وبالتحديد خلال فترة حكم السلطان محمد الثالث (١٠٠٤ ـ ١٠١٢هـ/ ١٥٩٥ ـ ١٦٠٣م) المزج بين العناصر النباتية العثمانية وبين أشكال التيجان والعناصر النباتية المستعارة من النماذج الإيطالية ، مما يدل على العلاقة القرية بين تصميمات المنسوجات العثمانية وتصميمات المنسوجات الإيطالية فى هذه الفترة ، ونلمس هذا الأمر فى زخارف غطاء لحاف للسلطان محمد الثالث ، يزدان بأزهار مختلفة الألوان من أبرزها زهرة اللاله ، وأوراق شجرة مسننة ، وفروع نباتية تكون مع هذه الأوراق ما يشبه الأشكال الهندسية البيضاوية الشكل Ogival ويتصل بهذه الأشكال ما يشبه التاج يتضح فيها روح الزخرفة الإيطالية

---

(٧٥) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى . يبلغ طوله ١٤٨٫٥سم .

(٧٦) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى . يبلغ طوله ١٥٠ سم .

(٧٧) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى . يبلغ طوله ١٥١سم Öz (T), op. cit, p. 117 . pl. XXXI .

التى بدأت تتسرب إلى الفن العثمانى[٧٨] .

وفى زخارف قفطان قصير الأردان[٧٩] ينسب لهذا السلطان مصنوع من قماش القطيفة البارزة (شتما) يزدان بأشكال بيضاوية وزهور وأوراق نباتية ، وثمار فاكهة الرمان ، ويلاحظ أن الأشكال البيضاوية تضم أطرافها أشكال تيجان (لوحة رقم ١٧٤) .

وتبدو الزخارف المقتبسة من التصميمات الإيطالية أكثر وضوحاً من زخارف قفطان[٨٠] آخر يخص السلطان محمد الثالث وهو مصنوع من قماش القطيفة المطرزة ويزدان بتكوين زخرفى قوامه باقة من الزهور والثمار والأوراق النباتية أسفلها شكل تاج (لوحة رقم ١٧٥) .

ولا يعنى ظهور مثل هذه التأثيرات الإيطالية فى زخارف أغلب ملابس السلطان محمد الثالث خلوها جميعا من استخدام التصميمات ذات الطابع العثمانى ، إذ وصلنا قفطان قصير الأردان ينسب إليه ، ويزدان برسوم أهلة مملوءة بالأزهار والنجوم[٨١] .

وإلى جانب ما وصلنا من أقمشة وملابس تخص السلاطين العثمانيين الذين حكموا فى خلال فترة القرن (١٠هـ/ ١٦م) والمحفوظ أغلبها فى متحف طوبقابى سراى بمدينة استانبول يوجد بعض القطع من المنسوجات الحريرية العثمانية محفوظة فى بعض المتاحف العالمية ولدى بعض أصحاب المجموعات الخاصة .

وتنحصر معظم زخارف هذه القطع فى أشكال متكررة غنية بزخارف ، قوامها أشكال بيضاوية مدببة ومنتظمة فى صفوف طولية وعرضية تحتوى على

---

(٧٨) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١١٥ شكل رقم ٣٥ .

(٧٩) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى . يبلغ طوله ١٥٤سم .

(٨٠) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى . يبلغ طوله ١٦٠سم .

(٨١) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١١٥ شكل رقم ٣٦ .

زهور شقائق النعمان (التوليب) والقرنفل وغيرها فوق فروع طويلة[٨٢] .

المنسوجات العثمانية فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) :

صدر فى هذا القرن وبالتحديد فى سنة ١٠٥٠هـ/ ١٦٤٠م ، قانون يستفاد منه أن مدينة استانبول كانت حتى ذلك الوقت من أكبر مراكز إنتاج النسيج ، من ناحيتى الكم والكيف ، وقامت إلى جوار استانبول مراكز هامة أخرى . مثل بورصه وحلب ودمشق ومنمن وساقز (خيوس) .

وتعرض هذا القانون أيضًا لمواصفات الألوان ، والأنواع والرسوم والتصميمات ، التى منها شجر الدُّلْب والرمان والأهلة والورود وذيول الطواويس وأشكال البراعم وأزهار الفستق والأفرع النباتية الدقيقة أو المحاليق[٨٣] .

ونأخذ من سجلات حائكى الملابس بقصر طوبقابى التى يعود تاريخها إلى سنة ١٠٤١هـ/ ١٦٣١م ، ما يثبت أن كبير خياطى القصر قد صنع للسلطان مراد الرابع ١٣٣ ثوبًا فى خلال سبعة شهور فقط من تلك السنة ، وكانت هذه الثياب مصنوعة من أقمشة متنوعة ، منها الساتان والحرير السادة والحرير الموشى والقطن والصوف ، وكانت عشرة منها مليئة بالزخرفة ، ويفهم من هذه الإشارة أن الأقمشة السادة ، التى تخلو من الزخارف ، قد أخذت فى الازدياد والانتشار بدرجة كبيرة .

كما يلاحظ فى نهاية هذا القرن أن التدهور بدأ يلاحق صناعة الأقمشة المنسوجة بخيوط الذهب والفضة ، وترتب على هذا زيادة الاهتمام باستخدام الألوان وتعددها ، الأمر الذى استتبع تغيرات فى الأشكال والتصميمات .

وتمدنا مجموعة من قفاطين الأطفال القصيرة الأردان ، وجدت فى تربة

---

(٨٢) القطعة الأولى محفوظة فى متحف النسيج والثانية فى مجموعة كيير Denny (W.) op. cit., pl. 121 , 122 .

(٨٣) آصلان آبا (أوقطاى) . المرجع السابق ص ٢٨٧ .

(٨٤) المرجع نفسه ص ٢٨٧ .

السلطان أحمد الأول (١٠١٢ ـ ١٠٢٦هـ/ ١٦٠٣ ـ ١٦١٧م) يبعض الأفكار عن الزخارف وأنواع النسيج التى كانت معروفة فى هذه الفترة المبكرة من القرن الحادى عشر الهجرى / ١٧م . ومن أمثلة هذه القفاطين قفطان مصنوع من الحرير الموشى بالذهب . قوام زخارفه أوراق نباتية طويلة وعريضة مطرزة بخيوط الذهب ، وبها أزهار رمان باللون الأسود والأزرق ، وأوراق من شجر الدلب يتوسطها اللون الأحمر ، أما المساحات التى بين وحدات الزخرفة فتشغلها أوراق أخرى وأزهار شقائق النعمان ونوّار البرقوق(٨٥) (لوحة رقم ١٧٦) .

وقفطان آخر مصنوع من الحرير الموشى بخيوط الذهب والفضة ، يزدان برسوم أهلة وشجيرات محورة ، وذلك باللون القرنفلى الباهت واللون الأخضر(٨٦) . وقفطان ثالث من الحرير يزدان بأشكال بيضاوية متكررة تحتوى على أشجار سرو محاطة بزهور القرنفل وشقائق النعمان (التوليب) على أرضية ذات لون أحمر قرمزى(٨٧) (لوحة رقم ١٧٧) .

ومن أمثلة الملابس التى تخص السلطان عثمان الثانى (١٠٢٦ـ ١٠٣٣هـ/ ١٦١٧ ـ ١٦٢٣م) قفطان قصير الأردان يدخل فى نسيجه خيوط من الذهب يزدان بتكوين زخرفى قوامه باقة من الأوراق المسننة تتكرر على طول ساحة القفطان(٨٨) ، وتتميز مجموعة من القفاطين التى تنسب للسلطان مراد الرابع (١٠٣٣ـ ١٠٥٠هـ/ ١٦٢٣ ـ ١٦٤٠م) بوضوح العناصر الزخرفية المستوحاة من تصميمات المنسوجات الإيطالية ، إلى جانب قفطان آخر مصنوع من الحرير الموشى بالذهب يزدان بتكوين زخرفى مختلف تماماً ، إذ يتكون من رسوم عنصر البرق والكور أو السحب والأقمار أو نقش النمر تم عملها بخيوط من الذهب مع تحديدات باللون الأزرق إلى جانب خيوط من الفضة فى وسط

---

(٨٥) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ٦٧,٥ سم .
(٨٦) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ١١٣ سم .
(٨٧) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ٨٩ سم .
(٨٨) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ١٤٨ سم

الترقيط[٨٩]. (لوحة رقم ١٧٨) .

وتضم مجموعة قفاطين السلاطين بمتحف طوبقابى سراى أمثلة عديدة من القفاطين التى تخص السلاطين العثمانيين الذين حكموا فى فترة النصف الثانى من القرن (١١هـ / ١٧م) مثل السلطان إبراهيم الأول ومحمد الرابع وسليمان الثالث وأحمد الثانى .

ونذكر من قفاطين السلطان سليمان الثالث (١٠٧٨ ـ ١١٠٣هـ / ١٦٦٧ ـ ١٦٩١م) قفطان قصير الأردان من الساتان القرمزى اللون ، يزدان برسوم أهلّة وأزهار شقائق النعمان (التوليب) تم عملها بخيوط من الحرير الأصفر (سراسر)[٩٠] (لوحة رقم ١٧٩) .

وتختتم حديثنا عن المنسوجات العثمانية فى فترة القرن (١١هـ/ ١٧م) بالإشارة إلى بعض التصميمات الزخرفية التى سادت فى بعض قطع المنسوجات التى كانت تستخدم فى أغراض أخرى غير الملابس مثل أغطية الوسائد والمفارش وغيرها . ومن أبرز هذه التصميمات ، تصميم يتكون من أشكال قرنفلات كبيرة على هيئة مراوح متكررة على طول القماش وعرضه ، ومن أمثلته غطاء وسادة مصنوع من نسيج القطيفة يزدان برسوم أزهار قرنفل منسوجة بخيوط فضية فوق أرضية ذات لون أحمر قرمزى[٩١].

وتصميم آخر قوامه منطقة مستطيلة وسطى تحتوى على بخارية محاطة برسوم أزهار مختلفة وفى أعلاها وأسفلها شريط ضيق يحتوى على مناطق مربعة صغيرة متجاورة أو شكال عقود مدببة متجاورة بداخل كل منها زهرة قرنفل أو زهرة شقائق نعمان (توليب) ومن أمثله هذا التصميم غطاء وسادة مصنوع من

---

(٨٩) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ١٤٨ سم .

(٩٠) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ١٦٤ سم . Aksit (I.), Istanbul, Istanbul 1994 p. 67 .

(٩١) محفوظ فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة رقم سجل ٢٣ ، المقاس ١٣٤سم × ٦٥سم.

نسيج القطيفة التى يدخل فى نسيجها خيوط فضية[٩٢]. (لوحة رقم ١٨٠) .

ومن أنماط هذه التصميمات أيضاً ، تصميم يتكون من أشكال بيضاوية مدببة تحتوى على رسوم أهله ونجوم ، ومن أمثلته قطعة من النسيج تزدان بأشكال بيضاوية متماسة تزينها وحدات من الزخرفة العربية المورقة وتحتوى على رسوم أهلة بداخلها نجوم ومحاطة بزخرفة الهاطاى ، ويلاحظ أن هذه الزخارف نفذت بخيوط من الذهب على أرضية حمراء اللون[٩٣] .

المنسوجات العثمانية فى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) .

مع حلول هذا القرن ظهر تدهور واضح وملحوظ فى صناعة المنسوجات العثمانية ، وإن ظلت بعض الأنواع الجيدة من الأقمشة تصنع أيام السلطان أحمد الثالث (١١١٥ ـ ١١٤٣هـ/ ١٧٠٣ ـ ١٧٣٠م) والسلطان محمود الأول (١١٤٣ ـ ١١٦٨هـ/ ١٧٣٠ ـ ١٧٥٤م) .

ولكى يحد السلطان أحمد الثالث من استهلاك الفضة نجده يمنع استخدام خيوطها فى النسيج حفاظاً على ثروة البلاد من هذا المعدن النفيس .

وقد نجم عن تدهور مستوى المنسوجات العثمانية وغلو ثمنها فى نفس الوقت أن لاقت المنسوجات الأوربية التى كانت تأتى إلى أسواق تركيا إقبالاً كبيراً من الناس نظراً لانخفاض أثمانها كثيراً عن أثمان المنسوجات العثمانية .

وتبع ذلك تدهور فى مستوى الأذواق وانسجامها ونسى الناس ذلك الإنتاج الفاخر العالى المستوى الذى كان للمصانع القديمة ، وتدهور وانكماش فى

---

(٩٢) محفوظ فى متحف كلية الآثار ـ جامعة القاهرة رقم سجل ١٧٥٩ المقاس ٩٩× ٥٧سم راجع حسن (زكى محمد) د. الفن الإسلامى فى متحف جامعة القاهرة (فؤاد الأول) ج١ ، القاهرة ١٩٥٠ ص ٨٤ ، فنون الإسلام ص ٣٩٣ ـ ٣٩٤ ، ويحتفظ كل من متحف ليون ومتحف طوبقابى سراى بأغطية وسائد مماثلة للقطع السابقة كما نشر دينى غطاء وسادة من القطيفة محفوظ فى مجموعة اناتكى Anataki وأن نسبه إلى القرن (١٠هـ/ ١٦م) Denny , (W.), op. cit, pl. 117 .

(٩٣) محفوظة فى متحف كلية الآثار ـ جامعة القاهرة رقم سجل ١٨١٤ المقاس ١٣٧ × ٢٣سم .

صناعة المنسوجات العثمانية وأغلق الكثير من مصانع النسيج أبوابه[٩٤].

ويلاحظ فى زخارف بعض أقمشة القفاطين التى يعود تاريخها إلى فترة النصف الأول من القرن (١٢هـ/ ١٨م) عودة ظهور بعض التصميمات والتعبيرات الزخرفية التى كانت سائدة خلال فترة القرنين الثامن والتاسع الهجريين (١٤ـ ١٥م) وإن كانت تبدو فى بعض الأحيان بصورة غير جيدة[٩٥] كما يلاحظ أيضاً أن الألوان المستخدمة فى أقمشة هذه الفترة صارت محدودة ، واستبدل اللون الأحمر القديم بلون أحمر شاحب وودى شاحب .

ورغم تعرض صناعة الأقمشة المطرزة والمخمليات للتدهور السريع فى فترة النصف الثانى من القرن (١٢هـ/ ١٨م) إلا أنه جرت محاولة فى القرن (١٣هـ/ ١٩م) لإحياء هذه الصناعة من جديد حيث أقيم فى عام ١٨٤٣م فى منطقة هركه (Herke) مصنع للنسيج الحريرى وكان إنتاجه مخصصاً للقصور السلطانية [٩٦].

ومن أمثلة المنسوجات العثمانية التى وصلتنا من فترة القرن (١٢هـ/ ١٨م) قفطان قصير الأردان يخص السلطان أحمد الثالث[٩٧]، أرضية قماشه فضية ، ويزدان بتكوين زخرفى قوامه ورقتان مسننتان عريضتان على شكل هلال تحصران

---

(٩٤) آصلان آپا (أوقطاى) المرجع السابق ص ١٨٨ مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١١٥ .

(٩٥) بدأت فى عهد السلطان أحمد الثالث محاولة جريئة لاستعادة عظمة الدولة العثمانية ولم تكن هذه المرة من خلال الأعمال الحربية بقدر ما كانت من خلال الاختيار الثقافى وإحياء الطرز الفنية القديمة أيام ازدهار الإمبراطورية العثمانية ، ويلاحظ أن هذا الأمر لم يقتصر على صناعة النسيج فقط وإنما أيضاً على صناعة الأوانى الخزفية والبلاطات الخزفية . Denny (W.) op. cit., p. 135 .

(٩٦) تم توسيع هذا المصنع فى عام ١٨٤٩م بإضافة ثلاثة أدوار من أجل استيعاب أنواع جديدة للحرير المخملى ، ويبدو أن بعض الأقمشة التى كان ينتجها هذا المصنع قد أرسلت للعرض بمعرض باريس الدولى فى عام ١٨٥٥م حيث تشير الوثائق التركية إلى هذه الأقمشة باسم « وشى اسكدار (شتما) وأقمشة السليمانية . آصلان آپا (اوقطاى) المرجع السابق ص ٢٨٩ .

(٩٧) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ١٣٩سم .

بينهما ثمرة فاكهة الرمان وقد نسج ذلك بخيوط من الذهب (لوحة رقم ١٨١).

وهناك بعض سراويل (شالوار) خاصة بالسلطان محمود الأول ، لها أرضية متماوجة ذات لون سمنى ، تزينها أشجار سرو محورة بلون أحمر فاتح وأوراق بلون سمنى أيضًا ، ونلمح فى زخارف هذه السراويل التأثر الواضح بأسلوب فن الباروك ، وأسلوب فن الروكوكو خاصة فى الأسلوب الذى نفذت به الأفرع النباتية المتشابكة على جانبى أشجار السرو [٩٨] .

ومن أمثلة الملابس التى تخص السلطان عثمان الثالث (١١٦٨ ـ ١١٧١هـ/ ١٧٥٤ـ ١٧٥٧م) قفطان قصير الأردان [٩٩] من الحرير المطرز يزدان بأفرع نباتية عريضة ومتماوجة تحمل ثمار فاكهة الرمان وأوراقًا بهيئة كيزان الصنوبر أو أشجار السرو (لوحة رقم ١٨٢) ويلاحظ أن هذا التصميم الزخرفى بصفة عامة من حيث العناصر والألوان مستوحى من تصاميم القرن العاشر الهجرى [١٠٠] (١٦م) .

ويحتفظ متحف طوبقابى سراى بأمثلة عديدة من ملابس السلاطين العثمانيين الذين حكموا فى فترة النصف الثانى من القرن (١٢هـ/ ١٨م)[١٠١] والقرن (١٣هـ/ ١٩م) وأغلبها مصنوع من الساتان المقلم أو من أقمشة تزدان بزخارف ذات طابع أوربى .

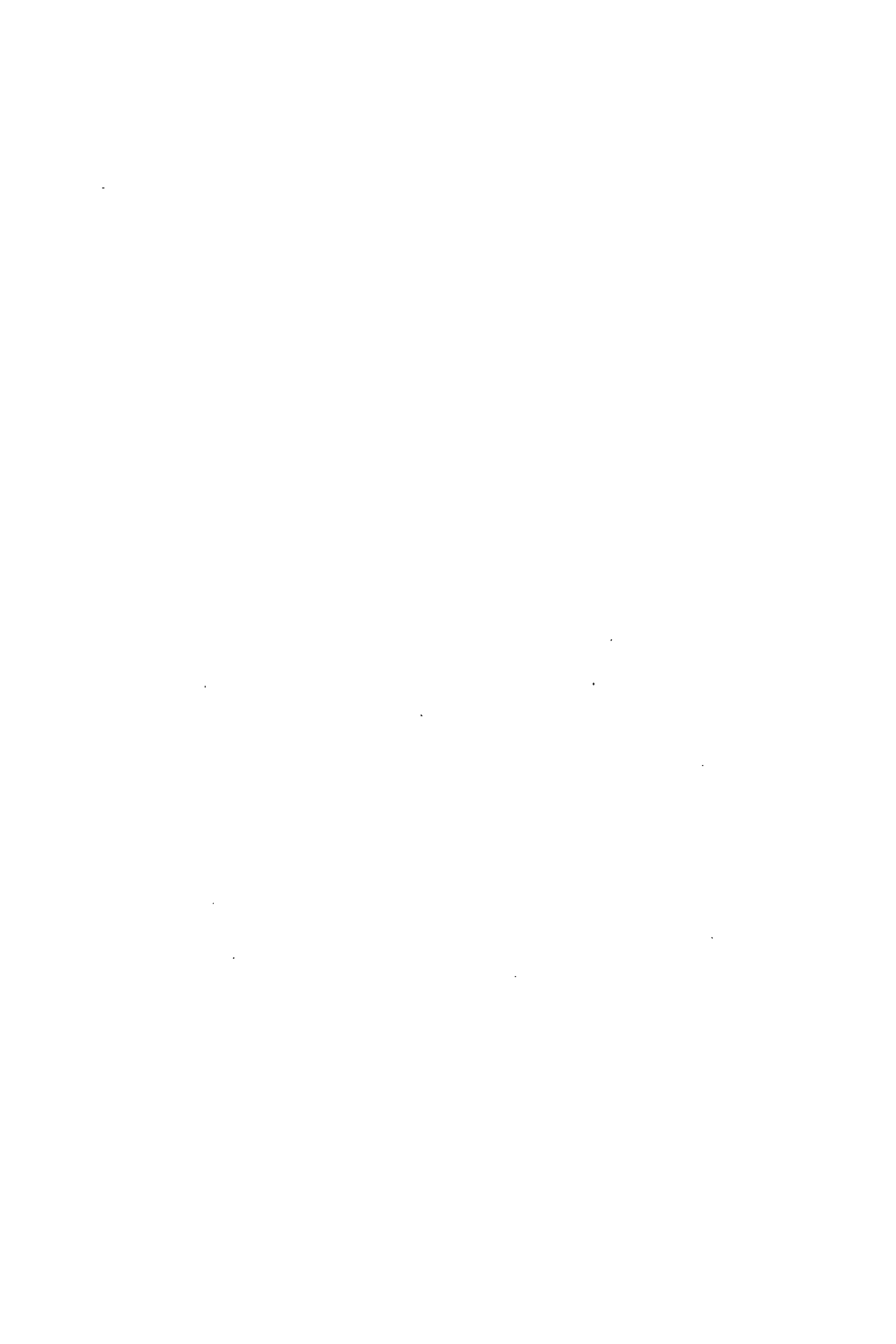
---

(٩٨) أصلان آبا (أوقطاى) المرجع السابق ص ٢٨٨ .

(٩٩) محفوظ فى متحف طوبقابى سراى ، يبلغ طوله ١٤٠سم

(١٠٠) تتشابه زخارف هذا القفطان إلى حد كبير مع زخارف قفطان يخص السلطان بايزيد الثانى . راجع لوحة رقم ١٦٤ .

(١٠١) من هذه الملابس مجموعة من القفاطين تخص السلطان مصطفى الثالث (١٧٥٧ ـ ١٧٧٤م) صنع بعضها من نسيج السراسر ونسيج القطيفة (كمخا) وأخرى تخص السلطان عبد الحميد الأول (١٧٧٤ ـ ١٧٨٩م) مصنوعة من الساتان القرمزى اللون ، أما مجموعة القفاطين التى تخص السلطان سليم الثالث (١٧٨٩ ـ ١٨٠٧م) فقد صنع بعضها من الصوف والبعض الآخر من الحرير القرمزى اللون .



الفصل الخامس

السجاد

يعد فن صناعة السجاد الوبرى المعقود [1] من الفنون التطبيقيه التى لاقت قدراً كبيراً من الأزدهار خلال فترة حكم الأتراك العثمانيين ، ولاشك أن هناك العديد من العوامل التى ساعدت على قيام هذه الصناعة وتطورها وازدهارها .

ويلاحظ أن بعض هذه العوامل ارتبط بطبيعة وجغرافية أقليم الأناضول والبعض الآخر ارتبط بالأوضاع السياسية والاقتصادية التى عاشتها الدولة العثمانية وخاصة خلال فترة القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين (١٦ ـ ١٧م) .

وفى نفس الوقت يصعب الحديث عن السجاد فى العصر العثمانى من حيث المواد الخام التى استخدمت فى عمله وطرق صناعته وزخارفه وألوانه ، وكذلك أقسامه وأنواعه المختلفة ومراكز إنتاجه دون الإشارة إلى أصل موطن صناعة السجاد[2] من ناحية وإلى صناعة السجاد الوبرى المعقود فى منطقة الأناضول فى عصر سلاجقة الروم من ناحية أخرى .

---

(١) السجاد نسيج وبرى معقود يختلف عما سبقه من المنسوجات الوبرية الأخرى ، ولايمكن إنتاجه إلا يدويا إذ أن العقدة لايمكن عملها إلا باليد ، ويتحتم أن يتكون نسيج السجاد من السداه وهى الخيوط المرتبة عموديا فى خطوط متوازية بين نهايتى النول ، والعقدة وهى تمثل السطح الظاهر للسجادة وهى تصنع من خيوط قصيرة ، وتنقسم طريقة عملها إلى عدة أنواع تختلف فى طريقة عقدها فمنها ما يعقد على خيطين من خيوط السداة ومنها ما يعقد على خيط واحد ، واللحمة وتكون بواقع صف أو صفين أو أكثر بين كل مجموعة من العقد ، وأطلق على هذا النوع من المنسوجات الوبرية فى العصر الإسلامى أسماء متعددة منها البساط ، والطنفسه والزوليه وغيرها وإن استقر الأمر بين الأثريين على استخدام لفظ سجاد للدلالة على هذا النوع من المنتجات لارتباط ذلك بوظيفة السجود ويقابل هذا اللفظ فى اللغة الانجليزية كلمة Carpets أو Rugs .

(٢) على الرغم من اختلاف الاراء حول أصل موطن صناعة السجاد إلا أنه بات من المتفق عليه أن أصل موطنه هو منطقة التركستان بوسط آسيا ، وإن أقدم الأبسطة ذات العقد التى نعرفها تتمثل فى بقايا القطع التى عثر عليه السير (أوريل شتاين ـ Aurel Setin) شرقى التركستان بين عامى ١٩٠٦ ـ ١٩٠٨م والقطع الأخرى التى عثر عليها (لوكوك ـ Lecoq) فى طورفان عام ١٩١٣م وكثير منها محفوظ فى متاحف لندن وبرلين ونيودلهى ، وهى ترجع إلى الفترة ما بين القرن الثالث والسادس الميلاديين ، وكانت الوبرة فيها مكونة من خصل من الصوف معقودة حول خيوط السداه وهى نفس الطريقة التى اتبعت فيما بعد فى عمل السجاجيد الإسلامية ، ويلاحظ أن العقد فى هذه المرحلة كانت خشنة ، والتصميمات تعتمد على أشكال المعينات والأزهار المحورة ، وجمعت =

صناعة السجاد فى عصر سلاجقة الروم :

عرفت صناعة السجاد فى الأناضول على أيدى السلاجقة الذين مارسوا عملها سواء فى مواطنهم الأصلية أو فى إيران قبل دخلوهم الأناضول وتأسيس دولة سلاجقة الروم ، وقد ساعدت طبيعة الموطن الجديد على قيام هذه الصناعة واستمرارها وتطورها ، فمراعى الأغنام والماعز المنتشرة على سفوح مرتفعات الأناضول قريباً من ساحل البحر الأبيض المتوسط قد أمدتهم بأحسن أنواع الصوف، وأحسن مواد الصباغة ، كما أمدتهم بالمياه الجارية الخالية من الأملاح والتى كانت خير معين على تكوين الأصباغ الزاهيه الثابتة (٣) .

وقد كانت صناعة نسج السجاد الوبرى المعقود فى منطقة الأناضول من الصناعات الزاهرة خلال عصر سلاجقة الروم . يؤكد ذلك ما ذكر الرحالة ماركوبولو الذى زار بعض مدن هذه الأقليم مثل قونيه وقيصريه وسيواس حيث قال «وتصنع هنا أحسن وأجمل أنواع البسط (السجاجيد) » (٤) وأثبت هذه الحقيقة أيضا الرحالة العربى ابن بطوطة فى كتابه عن رحلته التى قام بها بعد ذلك بنحو خمسين عاماً (٥).

ويؤكد أيضاً مجموعات السجاد السلجوقى التى وصلتنا من هذا الإقليم ،

= الألوان بين الأزرق الداكن والأخضر والبنى والأحمر وثلاث درجات من اللون الأصفر ، ولاشك أن وجود مثل هذا المستوى الصناعى المتطور يحتم القول بوجود مرحلة أقدم زمنا قد ترجع إلى القرن الأول الميلادى . راجع فى هذا الموضوع :

Lammc (J.) The Marby Ruy and Some Fragments of Carpts Found in Egypt, Svenska Orientsalls Kepets arsbok, stokholm 1937, pp. 56-58, Kühnel (E) The Rug tiraz of Akmim; workshop Notes, october, 1960, p. 2, Öney (G.) op. cit, p. 251, .

أصلان آبا (أو قطاى) المرجع السابق ص ٢٧٢ .

(٣) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٢٣ .

(٤) مارسدن (وليم) رحلات ماركو بولو- ص ٣٠

(٥) مصطفى (محمد) د. سجاجيد الصلاة التركية - القاهرة ١٩٥٣ ص ١٠ .

وتنسب إلى فترة القرن السابع الهجرى (١٣م) .

فقد اكتشف القنصل الألمانى (لوتفيد - Loytved) فى عام ١٩٠٥ ثمانى سلجوقية من صناعة الأناضول [٦] كانت لاتزال قيد الاستعمال فى أوائل هذا القرن إذ كانت مفروشة فى مسجد علاء الدين فى قونيه [٧] .

والراجح أن تكون هذه السجاجيد من صناعة قونية وأنها أهديت إلى المسجد بعد توسيعه إن لم يكن من قبل السلطان نفسه فمن قبل أحد وزرائه أو كبار رجال دولته ، وأن تاريخها يعود إلى نفس تاريخ المسجد .

ويلفت النظر فى زخارف وتصميمات هذه المجموعة من السجاد استخدام أشكال معينات تنتظم فى صفوف أفقية أو رأسية ، ونجوم ذات ثمانية أطراف ، وأشكال هندسية مثمنه الأضلاع تنتهى أضلاعها بخطاطيف ، وأشكال رءوس سهام ، وأوراق نباتية محورة متلائمة مع الموضوعات الهندسية الأخرى (لوحة رقم ١٨٣) .

والظاهرة الأكثر وضوحاً فى زخارف إطارات هذه السجاجيد هى استخدام كتابات كوفية غليظة قوية الحروف داخل أشرطة عريضة ، ذات مدات طويلة مستقيمة له نهايات مثلثة الشكل كأنها رءوس حراب [٨] . (لوحة رقم ١٨٤).

وغالباً ما تكون الساحة الرئيسية للسجادة من اللونين الأزرق الداكن والأحمر الفاتح ، بالإضافة إلى اللون الأصفر الفاتح والداكن ، وأحيانا يستخدم اللون الأخضر الفاتح أيضاً .

---

(٦) محفوظة الآن فى متحف الفنون التركية والاسلامية بمدينه استانبول ـ ثلاث منها كامله والخمس الأخرى فاقده بعض الأجزاء .

(٧) يقع مسجد علاء الدين فى قونيه مع الضريح والقصر ضمن اسوار القلعه ـ وبدأ بانشائه السلطان مسعود (٥١٠ـ٥٥١هـ / ١١٦ـ ١١٥٦م) وأكمل بناؤه فى عهد كيقباد الأول بين عامى (٦١٧ـ٦١٨هـ / ١٢٢٠ـ١٢٢١م) ولقد استخدم كيقباد المعمار الدمشقى محمد بن قولان لإكمال البناء رايس (تامارا) المرجع السابق ص ٢٢٦.

(8) Aslanapa (o) Türk Sanatı, pp. 342. 343.

كما عثر العالم الأمريكى (ريفستال ـ Riefstahl) عام ١٩٣٠ على ثلاث قطع أخرى من السجاجيد السلجوقية [٩] بمسجد أشرف أوغلو فى بيشيهر [١٠].

ولما كان هذا المسجد يرجع تاريخه إلى سنه (٦٩٦هـ / ١٢٩٦م) فإن هذه القطع من السجاد لا بد وأن تكون هى الأخرى من نفس التاريخ ، وتزدان ساحة إحدى هذه القطع من سجاد بيشهر بأشكال معينات لها خطاطيف من أعلى ومن أسفل وذلك باللون الأزرق الزاهى ، وبداخل المعينات نجوم حمراء وزرقاء داكنة فى الوسط ـ ولم يتبق من زخارف إطار هذه السجادة سوى جزء صغير يضم أحرف كتابية بالخط الكوفى على أرضية حمراء [١١].

ونجد فى زخارف ساحة السجادة الأخرى ولأول مرة شكلاً يتكون من زهرة مسننه أو ذات زوايا زاهية اللون وأرضيتها زرقاء داكنة ولها جذوع متوازية تبرز ناحية اليسار وناحية اليمين ـ فى حين تزدان الحافة بشريطين أحدهما عريض ويضم أحرف كتابية بالخط الكوفى يتخللها أشكال آدمية محورة تضع أذرعها فى خصورها [١٢] وذلك باللون الأزرق الداكن على أرضية فاتحة والآخر ضيق ويضم أشكال أحرف كوفية دقيقة بلون بنى مائل إلى الاحمرار على أرضية صفراء زاهيه .

---

(٩) اثنان منها محفوظة فى متحف مولانا بمدينه قونيه والثالثه مفقودة حتى الآن وكانت فى مجموعة Edmund de Unger بمدينة لندن ، ويبلغ طول الواحدة من هذه السجاجيد حوالى خمسة أمتار ، كماعثر ريفستال على سجادة رابعة فى نفس المدينة ولكنها ترجع إلى القرن التاسع الهجرى/ ١٥م) .

(١٠) يتكون هذا المسجد من سبع بلاطات تجرى متعامدة على المحراب ، ويرتفع سقفه فوق ٤٨ من الأعمدة الخشبيه والبلاطة الوسطى أكبر وأعلى من الأخريات وتنتهى بقبة المحراب، والكتابة المنقوشة على الحجر فوق المدخل الخارجى تحمل تاريخ ٦٩٦ هـ / ١٢٩٦م ، بينما تحمل الكتابة الخزفية الموجودةعلى الباب الداخلى تاريخ ٦٩٩ هـ / ١٢٩٩م . اصلان آبا (او قطاى) المرجع السابق ص ص ٩٣ ، ٩٤.

(11) Aslanapa (O),. Türk Sanatı, pl. B.p. 349

(١٢) تشاهد هذه الأشكال المتخصرة فى زخارف بعض قطع السجاد التى عثر عليها فى مدينه الفسطاط (آصلان آبا) أو قطاى المرجع السابق نموذج ١١ الفسطاط ، وهى تذكرنا بأشكال شرافات مسجد أحمد ابن طولون وان اتخذت هيئة أشكال آدمية محورة تشبه العرائس المتشابكة الأذرع .

وفى عام ١٩٣٥ ـ ١٩٣٦ م . تم العثور على قرابة مائة قطعة من السجاد بمدينة الفسطاط تعود صناعتها إلى الفترة ما بين القرنين السابع والتاسع الهجريين (١٣ـ١٥م) ، وقد نقل الاستاذ (لام - Lamm) معظم هذه القطع من السجاد إلى السويد [١٣] وحصل متحف بناكى بأثينا على الباقى [١٤].

ويتضح مما كتبه الأستاذ (لام ـ Lamm) عن خمس وعشرين قطعة من القطع السابقه [١٥] أن سبع قطع منها تعود إلى زمن سلاجقة الأناضول .

---

(١٣) محفوظة الآن فى المتحف الوطنى بمدينة استكهولم وفى متحف Röhs بمدينة جوتنبرج .

(١٤) تشير (جونل اونى) إلى أن هذه القطع لم تنشر حتى الآن وأن نشرها سيكون له قيمة كبيرة جداً فى مجال دراسة السجاد السلجوقى. Öney (G.) op. cit, p. 252.

(١٥) نالت هذه المجموعة وغيرها من قطع السجاد التى خرجت من حفائر الفسطاط عناية العديد من العلماء فقد قام لام بنشر قطعتين منهما إحداهما فى جوتنبرج والأخرى فى استكهولهم :

Lamm (C.J.) op. cit, pp. 51 , 66

كما قام كينل بنشر قطعتين محفوظتين فى متحف المنسوجات بواشنطن وذلك فى :

Catalogue of Dated Tiraz Fabrics, Washington, 1952.

وتناول قطعة ثالثة محفوظة أيضاً بنفس المتحف Kühnel (E.) op. cit, pp. 82-87 ونشر ديماند قطعة منها محفوظة فى متحف المترو بوليتان بنيويورك ديماند (م.س) الفنون الإسلامية ترجمه أحمد عيسى القاهرة ١٩٨٢ ص ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، وقام فهمى (عبدالرحمن) د. بعمل دراسة لاحدى عشرة قطعة منها محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة فى بحث بعنوان «دراسة لبعض التحف الإسلامية ، أقدم السجاجيد الإسلامية فى مصر ـ حوليات كلية الآداب ، جامعة القاهرة العدد الثانى ١٩٦٠ ص ١٠١ ، ١١٩ .

ويلاحظ أن بعض هذه القطع من النوع ذى الخملة غير المعقودة وأن بعضها الآخر من النوع ذى الخملة المعقودة عى السداه أو ملتفه حول اللحمه ، كما يلاحظ أيضاً أن خيوط السداه واللحمة كانت فى أكثرها من الكتان ، أما الخملة فكانت من الصوف ، والقليل منها كانت خيوط السداه واللحمة من القطن والخمله من الصوف ، ورجح لام Lamm نسبة القطع المستخدم فيها الكتان إلى مصر ، بينما يرى أن ما استخدم فيه القطن فإنه من صناعة غير مصرية ومستوردة من الخارج خاصة وأن تصميمها الزخرفى =

ويلاحظ أنه على الرغم من أن الخملة (الوبرة) فى هـذه القطـع السبع قصيرة ونحيلة إلا أن أشكالها وزخارفها وألوانها تتشابه إلى حد كبير مع أشكال وزخارف وألوان سجاجيد قونية وبيشهر مما يؤكد وجود وصلة قوية وواضحة بينهما[١٦] .

والراجح أن صناعة السجاد فى عصر سلاجقة الروم كانت تتركز فى مدينة قونيه وقصيريه وآق سراى وسيواس ، ونأمل أن تلقى الأبحاث المستقبلية مزيد من الضوء عن صناعة السجاد فى هذه الفترة .

السجاد فى العصر العثمانى :

ازدهرت صناعة السجاد فى العصر العثمانى كما سبق القول ـ وحققت تركيا العثمانية تفوقاً واضحاً فى هذا المجال مما جعلها تكاد تلحق بإيران صاحبة الشهرة الكبيرة فى صناعة السجاد .

ويجدر بنا قبل أن نتحدث عن السجاد العثمانى وأنواعه ومراكز إنتاجه أن تشير إلى طرق صناعته والمواد الخام المستعملة فيه وما تميز به من خصائص زخرفية بالإضافة إلى أبرز التأثيرات والأساليب الفنية التى تأثر بها .

فقد استخدم فى صناعة معظم أنواع السجاد العثمانى عقدة جورديز[١٧] ،

= يغلب عليه المسحه العراقية أو الإيرانية ، وأغلب هذه القطع يرجع إلى الفترة العباسية ، وقليل منها ينسب إلى الفترة الفاطمية راجع فى هذا الموضوع :

محمد حسن (عبدالناصر) د. التاثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية وزخارف العمائر بمصر الاسلامية حتى نهاية العصر الفاطمى «رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة جنوب الوادى ١٩٩٩ ص ص ٥٩٠ ، ٦٠٥ .

(١٦) Öney (G.) op. cit, p. 253 ويدلنا ذلك على أن السجاجيد السلجوقية الأناضولية كانت تصدر إلى العديد من البلاد شأنها فى ذلك شأن المنسوجات التى كانت تلقى التقدير البالغ خارج حدود دولة سلاجقة الروم .

(١٧) مصطفى (محمد) د. سجاجيد الصلاة التركية القاهرة ١٩٥٣ ص ١٥ ، وجورديز هى بلدة جورديوم القديمة فى مقاطعة فروجيه وهى تقع فى غرب الأناضول على بعد ستين=

وهى من العقد التى ظهرت فى أسيا الصغرى (بلاد الاناضول) وانتشرت فى فترة لاحقة فى إيران .

وهذه العقدة من طراز العقد التى تعقد على خيطين من خيوط السداة ، بحيث يكون طرفا العقدة متجاورين ويظهران سويا من خلال خيطى السداة .

ويطلق على هذه العقدة أيضا اسم العقدة التركية أو العقدة الكاملة أو العقدة المزدوجة أو العقدة المتماثلة ، وطريقة عمل هذه العقدة تبدأ بأن يمسك النساج بخيطين من خيوط السداه ويأخذ خصلة من الصوف الملون باللون المطلوب طولها حوالى (٥سم) ثم يضعها خلف خيطى السداه ، ويمرر بعد ذلك طرفى الخيط إلى أعلى ثم يدور طرفيها وراء هذين الخيطين ، ثم يجمعهما وينفذهما بين الخيطين بشكل صاعد ليلتقيا على وجه السجادة ، ثم تقطع أطراف خيوط العقدة [١٨] ، وبذلك تتشكل خميله (وبرة) تأخذ وضعاً قائماً أو منتصباً فوق سطح النسيج الأساسى للسجادة [١٩] .

ومن الجدير بالملاحظة أن توالى مواضع العقد على خيوط السداة يساعد على تجنب وجود فتحات صغيرة فى خلفية السجادة .

أما من حيث المواد الخام المستعملة فى صناعة السجاد العثمانى فتكاد تكون

= ميلاً من ميناء أزمير . اشتهرت بصناعة السجاد ، ويعتبر سجادها من صفوة التصنيع التركى حتى أن اسمها أصبح يطلق على العقدة المستخدمة فى عمل أنواع السجاد العثمانى ، وهذه العقدة جيدة وناجحة فى نسج السجاد الوبرى أى عندما لايراد أن تكون الوبرة ذات سطح ناعم جداً ــ دريج (دوروثى) عمل السجاد ترجمه محمود الشال وعبدالغنى الشال القاهرة . ص ص ٦٢ ، ٦٣ .

(١٨) ابوالفتوح (كوثر) د. «السجاد التركى العثمانى خصائصه ومراكز انتاجه» دراسة فنيه فى ضوء مجموعة سجاد القاهرة ، رسالة دكتوراه مخطوط . بجامعة القاهرة ١٩٩٢ ص ١٧ . والنساجون المحترفون عادة يتركون هذه الأطراف طويلة نوعا ما عن الصفوف الأخرى من غير استخدام قطعة الخشب الخاصة بقطع الصوف بأطوال ومسافات متساوية ، ثم يلجأون آخر الأمر إلى قطع الأطراف بتساو تام . دريج (دوروثى) المرجع السابق ص ٦٤ .

(١٩) كنج (دونالد) الطنافس والمنسوجات ، كنوز الفن الاسلامى ص ٣١٨ .

قاصرة فى أغلب الأحوال على صوف الأغنام [٢٠] ، سواء أكان ذلك فى عمل السداة أو اللحمة أو الوبرة (العقده) وإن استعمل القطن فى بعض الأحيان فى عمل السداة أو اللحمة أو كلاهما .

وقد اشتملت بعض الأنواع من السجاد العثمانى على وبرة من الحرير والقطن معا ، وفى بعض الأمثلة نجدها من الحرير الخالص وهى نادرة ، أما الخيوط المعدنية من الذهب والفضة فلا يكاد يكون لها وجود فى السجاد العثمانى .

ويمر الصوف بمراحل كثيرة حتى يصير صالحاً للاستعمال [٢١] ، أهمها مرحلة الصباغة وهى تعتبر من المراحل الهامة فى صناعة السجاد ويتوقف عليها جودة وقيمة السجادة ، فقيمة السجادة تقاس بتألق وجمال الألوان المستخدمة فى خيوطها .

وعادة كانت مواد الصباغة تعتمد على المصادر الطبيعية سواء أكانت نباتية أو حيوانية ، فقد كانت تستخرج من بعض جذور وسيقان النباتات وأوراقها وثمارها مثل اللون الأحمر الذى كان يؤخذ من نبات الفوه ، واللون الأصفر الذى كان يؤخذ من نبات الكركم وشجرة الزعفران واللون البنى أو القهوائى وكان يؤخذ من شجر الحناء ، واللون الأزرق وكان يؤخذ من نبات النيلة ، واللون الأسود وكان يؤخذ من قشر الرمان وعفص البلوط وشجرة البقم .

---

(٢٠) تتوقف جودة صوف السجاد على موطن القطيع ونوع الكلأ ومياه الشرب ، وأجود الصوف هو ما أخذ من الكتف واردؤه ما أخذ من البطن والأرجل ، الباشا (حسن) د. الآثار الإسلامية القاهرة ١٩٩٦ ص ٢٤١ .

وقد وفرت مراعى الأناضول بأرضها الجبلية ومجاريها المائية وجوها البارد أجود أنواع الصوف اللازمة لصناعة السجاد ، ذلك أن قطعان الأغنام ترعى طوال العام فى مراعى جافة ، وبالتالى فإن الصوف المأخوذ منها يمتاز بطول وبرته وبقوة لمعانه وبريقه ، ويكون خالياً بنسبة كبيرة من المواد الدهنية التى تتلف الصوف وتضربه عند محاولة استخلاصها .

(٢١) من هذه المراحل التمشيط والفرز بحسب ألوانه الطبيعية ثم الغزل أى تحويل الصوف إلى خيوط ويتم الغزل بواسطة مغازل خشبية .

أما الألوان التى كانت تعتمد على المصادر الحيوانية فقد كانت تؤخذ من بعض الحشرات وبعض أجزاء الحيوانات حيث كان اللون الأحمر القرمزى يستخرج من حشرة القرمز وهى حشرة تعيش على أشجار البلوط ، ويحصل عليه أيضاً من دماء الثيران والأغنام ، واللون الأصفر الحيوانى ويحصل عليه من مرارة الحيوانات بعد تجفيفها ودقها .

وتعتبر طريقة تكوين الألوان فى هذه الفترة من الأسرار التى كان النساجون يحرصون على عدم إذاعتها إلا للمقربين من أبنائهم أو المخلصين من مساعديهم فى الصناعة وذلك حتى يأمنوا منافسة حرفتهم .

وعادة ماكانت هذه الألوان تثبت بطرق بسيطة عن طريق استعمال قشر الرمان والليمون والتمرهندى (٢٢) أو حجر الشب .

ومن الملاحظات الهامة المتعلقة بطريقة عمل السجاد فى العصر العثمانى أن طرفا السجادة العلوى والسفلى يوجد فيهما جزء من نسيج السجادة يقع بين الزخارف والفرانشة (الشراشيب) يتراوح عرضه بين ٥ : ١٥ سم . والواقع أن هذا الجزء من النسيج إنما صنع لحماية السجادة والمحافظة عليها من التلف.

كما يلاحظ أيضاً أن أجانب السجادة يستخدم فيهما نوع من النسيج غاية فى المتانة يعرف باسم (البرسل) (٢٣) ، ولعمل البرسل أو طرف النسيج يمكن إما عمل عقدة وبرية قوية فى الطرف باستخدام أربعة خيوط من خيوط السداة بدلاً من اثنين أو عمل برسل مسطح ينتج عن طريق نسج خيط زائد من صوف الوبرة من فوق ومن تحت الأربعة خيوط من خيوط السداة يأخذ اثنين كل مرة ، واللحمة يجب أن تلف أيضا حول حافة الخيوط بين كل صف ، ولاشك أن هذه الطريقة تعطى نسيجاً قوياً محبوكاً يساعد على حفظ عقد السجادة من الجانبين ، وبذلك تصبح السجادة داخل إطار من نسيج قوى محبوك يعطيها كثيراً من المتانة .

---

(٢٢) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٢٣ .

(٢٣) دربج (دورثى) المرجع السابق ص . ص ٦٤ ، ٦٥ شكل رقم ١٠ .

أما بالنسبة لمقاسات السجاد العثمانى فهى تعتبر بصفة عامة صغيرة إذا ماقورنت بمقاسات السجاد الإيرانى . كما يلاحظ أن الأنواع الكبيرة الحجم منها ضيقة العرض كثيرة الاستطالة مما يدل على صغر عرض الأنوال المستخدمة فى عملها (٢٤) .

والملاحظ أن أغلب إنتاج تركيا العثمانية من السجاد يتمثل فى الأنواع الصغيرة الحجم التى تستعمل عادة للصلاة ، وأن وصلنا منها بعض الأنواع التى تتميز بعرضها الكبير (السجاد الأفقى) وتعرف باسم سجاجيد الصف . ويعتبر هذا النوع من السجاد من أكثر أنواع السجاد تكلفة ، ولذا فإن مجموعاته فى المتاحف قليله ويتميز بان عرضه اكبر من طوله (٢٥) .

الخصائص الزخرفية للسجاد العثمانى :

كانت زخارف السجاد العثمانى فى البداية بسيطة ويغلب عليها الطابع الهندسى ، ثم تطورت هذه الزخارف وأصبحت أكثر تعقيداً نتيجة للتطور الذى طرأ على الفن العثمانى بصفة عامة من ناحية طرز الزخرفة والتصميمات والألوان.

وكانت هذه الزخارف تنفذ فى أول الأمر بواسطة النساجين أنفسهم عن طريق استخدام خصل الصوف المختلف الألوان ، ثم أصبحت الزخارف والتصميمات بعد ذلك تتم على أيدى مصممين محترفين كانوا فى الغالب من المزخرفين أو من المصورين أو مزوقى المخطوطات .

---

(٢٤) ماهر (سعاد) د. الفنون الإسلامية القاهرة ١٩٨٦ ص ص ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٢٥) قام (اردمان ـ Erdmann) فى كتابه Orient Teppiche بدراسة قيمة عن أشكال ومقاسات السجاد الاسلامى وتوصل إلى عدة حقائق هامة وهى : أولاً : أن السجاجيد ذات الشكل المستطيل تبلغ نسبتها من مجموع ما وصلنا من سجاد ٩٩٫٥٪ ثانياً أن السجاجيد ذات الشكل الأفقى تبلغ نسبتها من مجموع ما وصلنا من سجاد ٠٫٥٪ ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى حجم النول للستخدم والذى يتم عمل العقد عليه بشكل رأسى . وبالتالى يظل العرض ثابتاً والاستطالة تكون فى الطول ولذا فإن السجاد العرضى قليل ويحتاج لأنوال كبيرة ومن أشهر أنواعه فى تركيا سجاد الصف وفى إيران السجاد السمرقندى ، ثالثاً: إن النسبة فى قطع السجاد العادية بين العرض والطول تتراوح ما بين ١ : ٥ر١ ، رابعاً: وصلتنا بعض الأنواع من السجاد ذات شكل دائرى وأخرى ذات شكل صليبى ومعظمها من إنتاج القاهرة فى فترة القرنين (١١ ـ ١٢ هـ / ١٧ ـ١٨م) .

وقد عنى سلاطين الدولة العثمانية بمناسج السجاد فى مراكزها الكبرى أو تلك الملحقة بالقصر حيث كانوا يحرصون دائماً على تزويدها بأحسن المواد الخام وأغلاها بالإضافة إلى إلحاق أمهر وأفضل الصناع للعمل بها سواء أكانوا من الترك أو من بعض البلاد الأخرى وخاصة إيران ومصر .

ويمكن الحديث عن أهم الخصائص الزخرفية للسجاد العثمانى على النحو التالى :

أولاً : رسوم الكائنات الحية :

يمتاز السجاد العثمانى بصفة عامة بخلو زخارفه من رسوم الكائنات الحية ، وإن كان من الملاحظ اشتمال بعض القطع التى يرجع تاريخها إلى فترة (القرن التاسع الهجرى / ١٥م) على زخارف تتألف من بعض أشكال الكائنات الخرافية ورسوم الطيور والحيوان .

ويغلب على الأسلوب الذى مثلت به هذه الرسوم التحوير الشديد عن الطبيعة ، ومن أمثلة هذه السجاجيد ، سجادة تتألف زخارفها من موضوع الصراع بين العنقاء والتنين [٢٦] وسجادة تتألف زخارفها من أشكال طيور محورة تقف على جانبى شجرة [٢٧] . ويلاحظ أيضاً وجود مثل هذه الرسوم الحية على ثلاث قطع مما عثر عليه فى الفسطاط ، كما وجد على سجادة أخرى زخارف تتألف من صفوف متتالية وبكل صف أربعة من الديكة .

وفى منتصف القرن العاشر الهجرى (١٦م) ظهر نوع من السجاد العثمانى أطلق عليه «سجاد قوشلى» أو « سجاد الطيور» ، وكانت ساحة السجاد من هذا النوع تزدان برسم زخرفى تجريدى يشبه الطائر يتكرر فى أوضاع مختلفة بطول وعرض السجادة [٢٨] .

---

(٢٦) كانت محفوظة فى متحف برلين واحترقت اثناء الحرب العاليمة الثانية : ونرى صورتها فى رسم للمصور الايطالى دومينيكو ، مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق شكل ٣٧ .

(٢٧) عثر عليها فى قرية ماربى Marby بالسويد عام ١٩٢٥ اصلان آبا (أو قطاى) المرجع السابق ص ٢٢٧.

(٢٨) المرجع نفسه ص ٢٧٧ .

ثانياً الزخارف الهندسية والكتابية :

لم تمثل الزخارف الهندسية أسلوباً قائماً بذاته فى تصميمات السجاد العثمانى وإنما تركز استخدامها فى بعض الأحيان فى رسم العناصر النباتية من أوراق وأفرع وأزهار بشكل هندسي ، ويعتبر هذا الأسلوب الهندسى الذى يظهر فى رسم الوحدات الزخرفية وخاصة النباتية منها بخطوط تتكسر فى زوايا قائمة من مقتضيات طريقة نسج السجاجيد العثمانية .

كما استخدمت الزخارف الهندسية أيضاً فى عمل إطارات بعض السجاجيد أو فى تحديد الوحدات الزخرفية الأخرى ، ومن أهم الوحدات الهندسية التى تظهر فى زخارف السجاجيد العثمانية أشكال المثمنات والمعينات والمربعات والنجوم، ووحدات على شكل حرف S وأخرى تأخذ هيئة خطوط هندسية متوازية .

أما بالنسبة للزخارف الكتابية فقد انحصر استخدامها فى عمل زخارف إطارات بعض أنواع السجاد العثمانى مثل النوع المعروف بسجاجيد هولباين والنوع المعروف باسم عشاق تشنتمانى ، حيث يشاهد فى إطار السجادة ما يشبه أشكال الحروف الكتابية الكوفية ذات الطابع الهندسى .

ويعتبر هذا الأسلوب الزخرفى فى زخرفة السجاد العثمانى ، امتداداً للأسلوب الزخرفى السلجوقى الذى شاهدناه فى سجاجيد مسجد علاء الدين بقونيه وسجاجيد بيشهر وبعض سجاجيد الفسطاط .

ومن الجدير بالذكر أن بعض أنواع السجاد العثمانى التى كانت تنتجها مدينة استانبول كانت تزدان بكتابات تشير إلى تاريخ نسجها ، ومن أمثله سجادة (سراى) تحمل تاريخ نسجها سنة ١٠١٩هـ (١٦١٠م) [٢٩] ، فى خرطوشتين

(٢٩) محفوظة فى متحف الدولة ببرلين . اصلان آبا (او قطاى) المرجع السابق شكل ٢٣ مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق شكل ٣٩ .

مربعتين بالحافة العليا للسجادة ، وكذلك بعض أنواع سجاجيد الصلاة من إنتاج لاذق وتحمل تاريخ ١٢٠٤هـ (١٧٩٠م) ومن إنتاج مكرى وتحمل عبارة الله وأكبر والشهادتين .

ثالثاً : الزخارف النباتية :

تعتبر من أهم أنواع الزخرفة التى أقبل النساجون فى العصر العثمانى على استخدامها فى زخرفة منتجاتهم من السجاد على اختلاف أنواعه .

وكانت هذه الزخرفة فى أول الأمر بسيطة ثم تعقدت صورها بعد ذلك ، كما كانت ترسم إما بطريقة محورة أو مجردة (زخرفة التوريق العثمانية أو الأرابيسك) أو بطريقة محاكية للواقع حيث تشاهد النباتات والأشجار والأزهار ممثلة بأسلوب محاكٍ للطبيعة من حيث الشكل واللون وإن رتبت ووزعت فى أوضاع زخرفية تدل على قدرة ومهارة الفنان العثمانى على التنويع والأبتكار .

رابعاً : الزخارف التجريدية :

ظهر نوع من هذه الزخرفة على بعض أنواع السجاد العثمانى سبق وأن شاهدناه مستخدما على العديد من الفنون التطبيقية العثمانية ، ونعنى به زخرفة السحب والأقمار أو البرق والكور أو زخرفة نقش النمر .

وقد أرتبط هذا النوع من الزخرفة بنوع من السجاجيد التى كانت تنتج فى مدينة عشاق حتي إنها أصبحت تعرف باسم هذا العنصر الزخرفى (عشاق تشنتمانى) .

ويعتبر استخدام هذا العنصر الزخرفى التجريدى فى الفن العثمانى بصفة عامة امتداداً لاستخدامه فى فنون عصر سلاجقة الروم .

خامساً : الزخارف المستوحاة من العناصر المعمارية :

كثر استخدام بعض أنواع الزخرفة المستوحاة من العناصر المعمارية فى بعض

أنواع السجاد العثمانى الصغيره الحجم والتى كانت تستعمل عادة فى الصلاة .

فقد اعتمدت هذه السجاجيد فى زخارفها على العناصر المستوحاة من العمارة وخاصة عنصر المحراب الذى كان يشكل غالباً الوحدة الأساسية فى الزخرفة .

وقد تنوعت عقود هذا المحاريب إذ نشاهد منها العقد المفصص وهو قليل ، والعقد المدبب المرتفع ذا الخاصرتين البارزتين ، والعقد الذى يرسم بهيئة رأس مثلث متساوى الساقين وقد تكون زاويته حادة أو منفرجة قليلاً ، ويعتبر النوع الأخير من هذه العقود هو أهمها وأكثرها شيوعا إذ أن أغلب محاريب سجاجيد الصلاة العثمانية اتخذت عقودها شكل هذا العقد .

وفى الغالب كان الفنان يقوم بعمل محراب واحد محدد بوضوح فى وسط السجادة ، وإن كانت هناك أنواع أخرى نرى عليها محرابين متقابلين أو محرابين أو أكثر من المحاريب المتجاورة فى صف واحد لتأدية الصلاة جماعة ، ويعرف هذا النوع من السجاد باسم «سجاجيد الصف» وفى بعض الأمثلة القليلة نجد النساج يضيف داخل عقد محراب السجادة أو العقد الأوسط رسماً بشكل مبسط يمثل الحرم المكى وأحياناً منبر الحرم .

وعادة ما كانت عقود هذه المحاريب ترتكز على أعمدة فردية أو مزدوجة ، وفى بعض الأحيان تخلو منها .

ويهمنا فى هذه المحاريب ما اتخذ منها شكل المثلث المتساوى الساقين لارتباط هذا النوع بالعمارة العثمانية ، إذا أننا نلاحظ أن هناك تشابهاً يكاد يكون تاما بين محاريب المساجد والجوامع العثمانية وهذا النوع من محاريب السجاجيد [٣٠] .

وإمعانا من الفنان فى إكساب هذه المحاريب الشكل المعمارى نجده يقوم

---

(٣٠) خليفه (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ص ٨٩

برسم العقود بهيئة خطوط مدرجة قصد منها أن تظهر وكأنها قطاع رأسى للمقرنصات التى تزخرف جوف طواقى المحاريب فى الجوامع العثمانية ، والتى ازدانت فى معظم الأحيان بحطات من المقرنصات ذات الدلايات [٣١] .

ويذكر أستاذنا د. حسن الباشا أن كثيرا من الزخارف التى تزين سجاجيد الصلاة ذات علاقة بهذه الفريضة وطقوسها . وربما قصد منها تذكير المصلى بعض أمور دينه ووعظه ، فمثلاً المحراب الذى يمثل الوحدة الزخرفية الرئيسية فى السجادة إنما يرمز بأجزائه المختلفة إلى محراب المسجد الذى يعين القبلة التى يجب أن يولى جميع المسلمين وجوههم شطرها أثناء الصلاة ، أى نحو المسجد الحرام فى مكة المكرمة [٣٢] .

نخلص من هذا إلى أن المحاريب التى جاءت على سجاجيد الصلاة العثمانية ماهى إلا رمز للمحاريب الحقيقية الموجودة فى المساجد والجوامع العثمانية [٣٣] ، بل إن محاكاة الرمز للواقع تجعلنا نفترض أيضاً كما يشير أستاذنا د. حسن الباشا إلى أن المحراب وما يحف به من أشرطة ربما قصد منه تمثيل مسجد [٣٤] .

ومن الملاحظ أيضاً أن بعض الزخارف التى تحف بمحاريب بعض أنواع سجاجيد الصلاة العثمانية من أعلاها تشبه عنصر الشرافات التى اتخذت هيئة الورقة الثلاثية الفصوص ، أو رسوم البلاطات الخزفية أو قطع الرخام الملون التى جرت العادة أن تزخرف بها عقود المحاريب فى المساجد .

كما أشتملت بعض أنواع من سجاجيد الصلاة العثمانية يقال أنها كانت تستعمل فى المدافن أو فى المناسبات الجنائزية وتسمى «مزارلك» على رسوم لمجموعات من العمائر والأشجار تتألف كل منها من قباب صغيرة ومبان يعتقد أنها تمثل أضرحة .

---

(٣١) خليفه (ربيع حامد) د. المرجع السابق ص ٩٠ حاشية رقم ١٠٢ .
(٣٢) الباشا (حسن) د. سجاجيد الصلاة . منبر الاسلام العدد الثانى عشر ، السنة ٢٥ ، ١٣٨٧هـ ، ١٩٦٨م ص ٢١٣ .
(٣٣) عن المقارنة بين هذه المحاريب راجع خليفه (ربيع حامد) د. المرجع السابق ص ٩٠ .
(٣٤) الباشا (حسن) د. المرجع السابق ص ٢١٢ .

ويذكر أسلوب تنفيذ هذا النمط من رسوم العمائر بذلك النمط الذى ظهر فى زخارف العمائر العثمانية من قصور ومنازل ومساجد عند منتصف القرن (١٢هـ / ١٨م) وأيضاً فى زخارف بعض الفنون التطبيقية مثل النسيج والخزف المنسوب إلى مدينة جناق قلعه ، وفى كثير من الأحيان كانت هذه الرسوم تمتزج مع عنصر المنظر الطبيعى (٣٥).

التأثيرات الفنية على صناعة السجاد العثماني :

ليس هناك شك فى أن صناعة السجاد الوبرى المعقود فى عصر سلاجقة الروم تعتبر الأساس الذى قامت عليه صناعة السجاد فى العصر العثمانى ، ويلاحظ هذا الأمر بوضوح فى مجموعة السجاد التى تنسب إلى فترة القرنين (الثامن والتاسع الهجريين / ١٤ ، ١٥م) حيث احتوت زخارفها وتصميماتها وألوانها على كثير من العناصر والأساليب الفنية السلجوقية .

بل أنه يمكن أيضاً تتبع بعض هذه العناصر والأساليب الفنية السلجوقية فى زخارف بعض أنواع السجاد العثمانى التى أنتجت خلال القرون التالية ، وسوف نعرض لذلك فى حينه .

ولايمكننا أيضا إغفال التأثير المملوكى على صناعة السجاد فى العصر العثمانى لاسيما وأن هذه الصناعة كانت من الصناعات الزاهرة بمصر طوال العصر المملوكى (٣٦) ، وتدلنا بعض الإشارات التاريخية على رحيل كثير من صناع السجاد المصريين للعمل فى مراكز الصناعة العثمانية خلال فترة (القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين / ١٦ ـ ١٧م) .

ويشير (اردمان ـ Erdmann) إلى أنه فى الفترة من (١٥٣٠ ـ ١٥٤٠م)

---

(٣٥) راجع فى هذا الموضوع خليفة (ربيع حامد) د. جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية ص ٣٠٩ ، نشر ودراسة لقطع خزفية من مدينة جناق قلعه . ص ٣٩٩ .

(٣٦) خليفة (ربيع حامد) د. فنون القاهرة فى العهد العثمانى ص ١٢٥ .

انتقل الكثير من صناع السجاد المصريين إلى مدينتى استانبول وعشاق، الأمر الذى أدى إلى إزدهار صناعة السجاد العثمانى [٣٧] .

ويذهب (ديورى ـ Dury) إلى أبعد من ذلك فى هذا الصدد إذ أنه يقول «إن سجاجيد القرن السادس عشر الميلادى والتى تعرف بأنها سجاجيد عثمانية بسبب العثور عليها فى تركيا إلا أنها حقيقة الأمر صنعت بمصر وهى تبرز لنا خليطاً متميزاً للأسلوبين المملوكى والعثمانى [٣٨] .

ومما يدل على ذلك أيضا أن نجد بعض السلاطين العثمانيين يرسلون فى طلب صناع السجاجيد القاهرية للسفر إلى استانبول ، والعمل هناك فى مصانعها، وتشير السجلات الخاصة بمسجد الوالدة فى استانبول إلى السجاجيد القاهرية ، والتى كانت تفرش بهذا الجامع ، وقد سافر بالفعل فى عهد السلطان مراد الثالث (٩٨٢ ـ ١٠٠٤ هـ / ١٥٧٤ ـ ١٥٩٥م) أحد عشر صانعاً قاهرياً أخذوا معهم من القاهرة كميات وافرة من الصوف المصبوغ [٣٩] .

ويتضح التأثير المملوكى فى زخارف السجاد العثمانى فى استخدام أسلوب الزخرفة القائم على تقسيم ساحة السجادة إلى مناطق هندسية تحتوى بداخلها زخارف نباتية محورة ، وفى زخرفة بعض أنواع سجاد مدينة عشاق من نوع عشاق ذات السرة بوحدات من زخرفة التوريق (الارابيسك) يغلب عليها الطابع المملوكى .

أما عن التأثير الإيرانى على صناعة السجاد العثمانى فيظهر بوضوح فى تصميم بعض أنواع السجاد من إنتاج مدينة عشاق وبصفة خاصة تلك السجاجيد الكبيرة التى تحتوى فى وسطها على عنصر يتمثل فى سرة بيضة الشكل مملوءة

---

(٣٧) Erdmann (H.) Orient Teppich Zu Seiner Geschichre und Erforschung, Geramny 1966, p. 219.

(٣٨) Dury (C.J.), Art of Islam, Germany 1970 p. 185 .

(٣٩) فهمى (عبدالرحمن) د. «السجاد» د. ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، ص ٥٨٥ خليفه (ربيع حامد) د. المرجع السابق ص ١٢٦ .

بالعناصر النباتية ، وفى كل ركن من أركانها ربع هذه السرة[٤٠] . ويذكرنا هذا التصميم إلى حد كبير بالزخارف الإيرانية التى نجدها فى العصر الصفوى على بعض أنواع السجاد التى كانت تنتج فى المنطقة الشمالية الغربية من إيران حول مدينة تبريز .

والحق أن تأثر بعض أنواع السجاد المنسوبة إلى مدينة عشاق بالطرز الزخرفية الإيرانية جلى وواضح ، ولاغرابة فى ذلك فالمعروف أن كثيراً من الفنانين الإيرانيين رحلوا إلى تركيا وعملوا فى القصور العثمانية [٤١]، كما ساهم بعض السلاطين العثمانيين فى انتقال هذه التأثيرات الإيرانية إلى تركيا عن طريق جلب الصناع الإيرانيين للعمل فى المراكز الفنية العثمانية .

مراكز إنتاج وتصدير السجاد العثمانى :

من المعروف أن المنطقة الرئيسية لنسج السجاد فى آسيا الصغرى تتركز كلها فى المدن الواقعة بين جبال الأناضول ، حيث تكثر المراعى ويجود صوف الأغنام ويقع أغلب هذه المدن فى المنطقة الغربية على مسافة غير بعيدة من شاطئ البحر الأبيض المتوسط مثل عشاق وجورديز وقولا وبرجامه وميلاس ومكرى وغيرها ولاتزال هذه المدن تنتج مقداراً كبيراً من السجاجيد .

ومن الجدير بالذكر أن صناعة السجاد فى آسيا الصغرى كان لها أيضاً وجود فى منطقة وسط الأناضول وخاصة فى مقاطعتى قونيه وأنقرة ، فى مدن لاذق وقيرشهر وموجور وقيصريه [٤٢] .

وعلى الرغم من أن شرقى الأناضول قد عرف أيضاً صناعة السجاد ، إلا أن

---

(٤٠) تدين هذه الوحدة بوجودها إلى مزخرفى فنون الكتاب فى العصر الاسلامى إذا تشاهد على جلود الكتب وكذلك على بعض صفحات المصاحف والمخطوطات .

(٤١) حسن (زكى محمد) د.فنون الإسلام ص ص ٤١٩ ، ٤٢٠ ، مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٢٥ .

(٤٢) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ١٣ .

الأنواع التى كانت تنتج فى تلك المنطقة لم تحظ بأهمية كبيرة من الناحتين التاريخية والفنية [٤٣] .

ويعتبر ميناء ازمير التركى قاعدة هامة لتصدير السجاد العثمانى إلى مختلف أنحاء أوروبا منذ القرن العاشر الهجرى (١٦م) .

السجاجيد العثمانية المبكرة (فترة القرنين ٨ ـ ٩ هـ / ١٤ ـ ١٥م) :

لاتوجد بين أيدينا أمثلة من السجاد العثمانى باقية مما يرجع إلى فترة القرن الثامن الهجرى (١٤م) إذ أن أقدم ماوصلنا منها يعود تاريخه إلى فترة النصف الثانى من القرن التاسع الهجرى (١٥م) .

ومن أمثلتها سجادة تنسب إلى منطقة شرق الأناضول [٤٤] ، يجمع علماء الأثار على أنها تعتبر من أقدم السجاجيد التركية التى وصلتنا بعد سجاجيد سلاجقة الروم .

وقوام زخرفة ساحة هذه السجادة يتمثل فى رسم متكرر لموضوع العراك بين التنين والعنقاء ، ويغلب على الرسم استخدام الخطوط ، المستقيمة والزوايا مما يجعله أقرب إلى الأشكال التجريدية ، فى حين تتألف زخارف اطرها من رسوم هندسية تأخذ هيئة أشكال معينات متقابلة الرءوس أو أشكال تشبه حرف S فى اللغات الإفرنجيه ، كما تزدان أركان ساحة السجادة بعنصر زخرفى شاع استخدامه فى زخرفه السجاجيد المبكرة يعرف بإسم زخرفة الخطاف ذو الزاوية[٤٥]. (لوحة رقم ١٨٥) .

---

(٤٣) ابوالفتوح (كوثر) المرجع السابق ص ص ٧ ، ٨ وعن أنواع السجاد العثمانى التى كانت تنتج فى منطقة جنوب شرق الأناضول راجع Formenton (F.) Oriental Rugs and Carpets Milan 1982 pp. 84 , 88

(٤٤) راجع حاشيه رقم ٢٦ من نفس الفصل .

(٤٥) يوجد فى المتحف التاريخى بمدينة استوكهلم قطعه من سجادة يبلغ مقاسها ٩٠×١٧٢سم وبها نحو ٨٠٠ عقدة فى العشر سنتيمترات المربعه ، تشبه رسومها السجادة التى نحن بصددها ، كما تشاهد مثل هذه الزخارف على سجادة مصورة فى إحدى =

ويلاحظ فى هذه السجادة استخدام الفنان اللون الأزرق والأحمر فى رسم الموضوع الزخرفى فى حين استخدام اللون الأصفر فى عمل الأرضية ومن أمثلتها أيضاً سجادة تعرف باسم سجادة ماربى بسبب العثور عليها فى كنيسة (ماربى ـ Marby) بالسويد تزدان بموضوع زخرفى يتكون من شكل طائرين محورين يقفان على جانبى شجرة ، ويتكرر هذا الموضوع الذى يشغل نصف ساحة السجادة العليا على النصف الأسفل لساحة السجادة فبدا وكأنه انعكاس على صفحة ماء أولوح من الزجاج (٤٦) ، وتذكرنا الألوان المستخدمة فى عمل زخارف وأرضية هذه السجادة بألوان السجادة السابقة الذكر (لوحة رقم ١٨٦) .

وعند نهاية القرن التاسع الهجرى (١٥م) تحول النساجون فى العصر العثمانى من استخدام رسوم الكائنات الحية إلى استخدام الرسوم الهندسية فى عمل زخارف السجاد(٤٧) .

ومن أمثلة هذا النوع من السجاد سجادة كبيرة تم استكمالها بعد إضافة القطعة التى عثر عليها (ريفستال (Riefstahl (R.M) فى بيشهر ، والقطع التى

= اللوحات التى رسمها المصور الإيطالى دومينيكو دى بارتولو نحو سنه ١٤٤٠م ، وهى محفوظة الآن فى مدينة سيينا بإيطاليا . راجع حسن (زكى محمد) د. فنون الاسلام ص ٤١٨ ، ٤١٩ اطلس الفنون الزخرفية ص ٤٨٦، شكل رقم٦٨٧ .

(٤٦) أصلان آبا (او قطاى) المرجع السابق ص ٢٧٧ ، Formenton (F.), op. cit, p. 28
Gant zhorn (V.), Oriental Carpets, Germany, 1998 p. 195.

(٤٧) حدث هذا التحول أيضاً فى لوحات بعض مصورى أوربا فى عصر النهضة الذين اعتادوا رسم صور بعض السجاجيد التركية فى أعمالهم الفنية ، وقد حدث هذا التحول أول الأمر فى إيطاليا حوالى عام ١٤٥١م ثم انتقل إلى هولنده والدانمارك ولما كان ظهور هذا التحول بشكل أوضح فى أعمال الرسام الألمانى (هانس هولباين ـ Hans Holbein) (١٤٩٧ ـ ١٥٥٤م) فان هذا النوع من السجاد اشتهر بالانتساب إلى اسم هذ الرسام راجع أصلان آبا (أو قطاى) المرجع السابق ص ص ٢٧٧ ، ٢٧٩ ، ولمزيد من التفصيل عن إسهام لوحات المصورين الأوربيين فى دراسة السجاد الشرقى بصفة عامة والسجاد التركى بصفة خاصة ، راجع مرزوق (محمد عبدالعزيز)د. المرجع السابق ص ١٢٥ـ ١٢٧ .

عثر عليها فى مخازن متحف قونيه فى صيف عام ١٩٨٦ (٤٨) .

وتتألف زخارف ساحة هذه السجادة من مناطق مربعة شغلت بوريدات كبيرة مرسومة بشكل هندسى ، فى حين يوجد فى أركانها أرباع وريدات صغيرة مرسومة بشكل هندسى أيضا تشكل عند نقطة التقاء كل أربعة مربعات وحدة زخرفية كاملة .

وإطار هذه السجادة يزدان بأشكال حروف الكتابة الكوفية وهو جيد الزخرفة، ويستلفت النظر بلونه الأرجوانى الذى يظهر هنا ربما لأول مرة فى القرن التاسع الهجرى (١٥م) الأمر الذى يجعل هذا اللون من مميزات هذه المرحلة ، وتعتبر هذه السجادة من أقدم ما يعرف مما أطلق عليه ابسطة هولباين (٤٩) .

ومن أمثلة هذا النوع من السجاد العثمانى الذى يعرف باسم «سجاجيد هولباين» سجادة تزدان ساحتها بأربعة مستطيلات بداخل كل منها شكل مثمن، وحول هذه المستطيلات صف من أشكال مثمنة ، أما الإطار فيتكون من ثلاثة أشرطة أعرضها الشريط الخارجى ويضم زخرفة كتابية تتكون من أشباه حروف كوفية من النوع المورق والمزهر (٥٠) (لوحة رقم ١٨٧) .

---

(٤٨) محفوظة فى متحف مولانا بمدينة قونيه .Aslanapa (O) Türk Sanatı, p. 351

(٤٩) ترجع اقدم سجاجيد هو لباين إلى القرن (٩هـ/ ١٥م) ومن النادر أن نجد من بينها ما يرجع إلى القرن (١٠هـ/ ١٦م) وقد صنف أصلان آبا (أو قطاى) المرجع السابق ص٢٧٩ التكوينات الزخرفية التى استخدمت فى عمل زخارف سجاجيد هو لباين إلى أربع مجموعات هى : صفوف من معينات متداخله ، صفوف من مثمنات داخل مربعات، أشكال مثمنة ذات هيئة مستطيلة ، أشكال معينات متقاطعة تتكون من اتصال بعض الأوراق النباتية ، فى حين كانت زخارف الإطار تتمثل فى أشكال أشباه حروف الكتابة الكوفية قد تستبدل فى بعض الأحيان بتعبيرات من أشكال السحب أما الألوان فيغلب عليها استخدام اللون الأصفر فوق أرضيه حمراء اللون ، فى حين يرى -Ga ntzhorn (V.) op. cit, p. 249 أن هناك مشكلة فى وضع قاعدة توضح التطور التاريخى الذى حدث للتكوينات الزخرفية لسجاجيد هولباين ، خاصة وأن هذا النوع من السجاد لم يكن قاصراً على الأناضول وإنما كان معروفاً فى إسبانيا ، وقد قسم هذا الباحث تصميمات السجاد الهندسى إلى ثلاث مجموعات هى سجاجيد ذات تصميم صليبى نجمى ، سجاجيد هولباين ، سجاجيد لورنزو لوتو .

(٥٠) محفوظه فى متحف الدولة ببرلين Gantzhorn (V.), op. cit, pl . 291

كذلك وجد من هذا النوع من السجاد العثماني مايحمل شارات بعض الأمراء ، ولما كان مثل هذه الشارات مما ظهر كثيراً فى لوحات الرسام (لورنزو لوّتوLorenzo Lotto) فقد أطلق اسمه على تلك السجاجيد .

وعادة ما تزدان ساحة السجادة فى هذا النوع بأفرع نباتية متصلة محورة عن الطبيعة ومرسومة بأسلوب هندسى بهية تشبه أشكال الحروف الكوفية ، أما الإطار فيضم زخرفة نباتيه محورة أو زخرفة كتابية تتكون من أشباه حروف كوفية ، قد تكون مجدولة بعض الأحيان (٥١) (لوحة رقم ١٨٨) .

ومن الراجح أن هذه المجموعة من السجاجيد التى تعرف باسم سجاجيد هولباين كان مما يصنع فى مدينة عشاق أو فى أماكن أخرى غرب الأناضول .

كما شهدت فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) ظهور أقدم أمثلة سجاجيد الصلاة العثمانية ويكون هذا النوع من السجاد مجموعة مستقلة فى تاريخ صناعة السجاد التركى .

ومن أقدم أمثلته ثلاث قطع (٥٢) تمثل كل واحدة منها نمطاً مختلفاً عن الآخر ، فالأولى بسيطة بها صفان من المحاريب يعلو كل منهما الآخر ، ويضم كل صف ثمانية محاريب ذات عقود منكسره بداخلها أشكال نجمية باللون الأزرق والأحمر ،والحافة (الاطار) ضيقة وتشغلها أشباه حروف كوفيه باللون الأبيض على أرضية حمراء .

والثانية بها صف واحد من المحاريب يضم خمسة محاريب يغلب على أسلوب تمثيلها الطابع الهندسى ويتدلى من قمة وأرجل كل منها مصابيح .

---

(٥١) عن أشكال هذا النوع من السجاد انظر Cantzhorn (V.) op. Cit, pl. 387, 395 , 396, 389, 407, 413, 419, 421 .

(٥٢) محفوظة فى متحف الفنون التركية والاسلامية بمدينة استانبول وعنها انظر :
Aslanapa (O) Türk Sanati, pp. 350, 351 Gantzhorn (V.) op. cit, p.504 , pl. 698 , 700

أسفلها شكل هندسى بهيئة معين ، ويفصل بين المحاريب شريط عريض يشتمل على زخارف هندسية تتألف من أشكال سداسية متماسة تذكرنا بتلك التى تزين سجاجيد العصر المملوكى .

ويغلب على زخارف هذه السجادة استخدام اللون الأحمر والأزرق على أرضية ذات لون أصفر فاتح . (لوحة رقم ١٨٩) .

والثالثة بها ثلاث سرر تعلو كل منهم الأخرى محصورة بين أشرطة تنتهى من أعلى بشكل عقد ، فى حين يزدان الإطار بزخارف تشبه الحروف الكوفية باللون الأزرق والأصفر والأخضر على أرضية أرجوانية اللون .

ومن أمثلة هذا النوع من سجاجيد الصلاة العثمانية (٥٣) سجادة صلاة يعود تاريخها إلى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) تزدان بمحراب بسيط ذو عقد منكسر يتدلى من قمته مصباح ويتوسطه ميدالية أو سرة كبيرة ، بينما يزدان اطار السجادة بزخارف كتابية تشبه الحروف الكوفية ، ويغلب على زخارف هذه السجادة استخدام اللون الأصفر فوق أرضية حمراء اللوان ، وقد أطلق على هذا النوع من سجاجيد الصلاة العثمانية اسم الرسام جيوفانى بللينى (٥٤) (لوحة رقم ١٩٠) .

السجاجيد العثمانية فى الفترة من القرن (١٠ ـ ١٢هـ / ١٦ ـ ١٨م) :

شهدت هذه الفترة عصر جديد من الإزدهار فى مجال صناعة السجاد

---

(٥٣) من الجدير بالذكر أنه قد وجدت أنواع من سجاجيد الصلاة العثمانية من فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) مرسومة فى أعمال بعض مصورى عصر النهضة الأوروبية أمثال جنتيلى وجيوفانى بللينى وكرباتشيو .

(٥٤) محفوظة فى متحف الدولة ببرلين ، وتظهر صورتها فى لوحة من عمل جيوفانى بللينى لدوق البندقية «لوريدانو» فى عام ١٥٠٧م ، موضوعة اسفل منضدة ، وهذه اللوحة محفوظة بمتحف الصور الزيتيه فى ميونيخ . آصلان أبا (او قطاى) ، المرجع السابق ص ص ٢٧٨ ، ٢٧٩لوحة رقم ٢٢ ملون ، وهناك سجادتان ترجعان إلى فترة القرن (٩هـ / ١٥م) تتألف زخارفهما من نفس الوحدات الزخرفية يحتفظ بهما المتحف السابق الذكر ، كما يحتفظ متحف المتروبوليتان فى نيويورك بواحدة منها وكذلك متحف فيكتوريا والبرت فى لندن راجع : Gantzhorn (V.) op. cit, pl, 691 , 692.

العثمانى وذلك لأسباب سياسية وإقتصادية وفنية سبق الإشارة إليها ، واحتلت مدينة عشاق [٥٥] مركز الصدارة فى إنتاج أنواع من السجاد العثمانى على جانب كبير من الثراء والتنوع الزخرفى ، تمتاز بمقاساتها الكبيرة ودقة نسجها وروعة تصميماتها وزخارفها وجمال ألوانها .

وقد تطورت سجاجيد عشاق عن مجموعة السجاد التى تسمى سجاجيد هولباين والتى تعتبر مرحلة انتقال بين سجاجيد العصر السجلوقى وسجاجيد العصر العثمانى التى انتجت فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) [٥٦] .

والملاحظ أن السجاجيد المنسوبة إلى مدينة عشاق ليست كلها نوعاً واحداً بل هى أنواع مختلفة وإن دل أسلوب صناعتها على أنها من فصيلة واحدة [٥٧] .

ويمكن دراسة هذه الأنواع وفقاً لتصميماتها وزخارفها وألوانها على النحو التالى :

سجاجيد عشاق ذات السرة أو البخارية :

ظهر هذا النوع ابتداءً من القرن العاشر الهجرى (١٦م) واستمر حتى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) ويمتاز بمقاساته الكبيرة إذ يصل طول بعض القطع إلى عشرة أمتار وبذلك يكون هذا النوع من سجاجيد عشاق من أكبر أنواع السجاد العثمانى على الإطلاق ، وتتميز سجاجيد هذا النوع من حيث الصناعة بنسجها المحكم وصوفها العالى الجودة ويتراوح عدد العقد فيها ما بين (٩٩ : ٨٠) عقدة فى البوصة المربعة [٥٨] .

ويتألف تصميم هذا النوع من السجاد أما من سرة بيضية الشكل أو بخارية

---

(٥٥) مدينة تركية تقع فى غرب الأناضول بالقرب من ميناء ازمير وهى تعتبر واحدة من مناطق إنتاج السجاد الرئيسية فى العصر العثمانى ولا تزال تنتج حتى اليوم كميات من السجاد .

(٥٦) آصلان أبا (او قطاى) المرجع السابق ص ٢٧٩ .

(٥٧) حسن (زكى محمد) د. فنون الأسلام ص ٤١٩ .

(٥٨) أبوالفتوح (كوثر) د. المرجع السابق ص ٣٤ .

فى وسط السجادة وأخرى ناقصة فى أعلى السرة المركزية وأسفلها ومثلهما فى الجانبيين أو من سرة بيضية الشكل أو بخارية فى وسط السجادة وأرباعها فى الأركان .

ويبدو هذا التصميم وكأنه مقتبس من تصميمات وزخارف السجاجيد الإيرانية فى العصر الصفوى والتى كانت تنتج فى تبريز وقاشان واصفهان (٥٩) .

وتحتوى السرر البيضية الشكل وكذلك أنصافها وأرباعها فى الغالب على رسوم فروع نباتية وزخارف عربية مورقة من طراز الرومى ، أما الإطار فمتوسط العرض ومحصور بين شريطين ضيقين . وتشغله رسوم فروع نباتية ووريقات شجر وزهور .

وألوان هذا النوع من السجاد قوية وفى الغالب يستخدم اللون الأحمر القرمزى فى عمل الأرضية فى حين يستخدم اللون الأصفر والأزرق بدرجاته والأخضر والبنى فى عمل الزخارف .

والقطع التى وصلتنا من هذا النوع من سجاجيد عشاق قليلة إن لم تكن نادرة ، ومن أمثلتها سجادة (٦٠) من الصوف الملون بدرجات متفاوتة من الأحمر والأزرق والعاجى والأصفر والبنى ، تتميز بعقدتها المتماثلة فالسدى من الصوف العاجى اللون واللحمة من الصوف الأحمر ، يرجع تاريخها إلى نهاية القرن (١٠هـ / ١٦م) وأوائل القرن (١١هـ / ١٧م) .

ورغم الترميمات التى أجريت على هذه السجادة ، خاصة فى المناطق الزرقاء اللون إلا أنها تعد أحد الأمثلة الرائعة لسجاجيد عشاق ذات السرر ، لما يوحى به تصميمها من الامتداد واللانهائية .

ويوجد فى وسط السجادة سرة كبيرة حمراء يكتنفها أجزاء من سرتين على

---

(٥٩) راجع حاشية رقم (٤١) فى نفس الفصل .

(٦٠) محفوظة فى مجموعة تيسن - بورنيميزا ، لوجانو ومقاساتها ٥٤ر٥م × ٦١ر٢ م انظر كنج (دونالد) الطنافس والمنسوجات ، كنوز الفن الإسلامى ص٣٢٥ لوحة رقم ٣٣٦ ، Gantzhorn (V.) op. Cit, p. 444.

جانبى السجادة بالإضافة إلى أربعة أنصاف أخرى باللون الأزرق الفاتح فى أركان السجادة على حين بدت الأرضية بلون أزرق داكن يزينها أزهار لوتس مستوحاة من الفن الصينى (لوحة رقم ١٩١) .

ويتشابه التصميم الزخرفى فى السجادة السابقة مع تصميم سجادة أخرى من نفس النوع [٦١] ، وإن كانت الأخيرة أصغر فى المقاس ، وبها بعض الاختلافات البسيطة فى زخرفة الإطار التى تتألف من رسوم فروع نباتية ووريقات شجر وزهور مرسومة بحرية فى حين غلب على الزخارف النباتية التى تزين إطار السجادة الأولى الطابع الزخرفى الناجم على تكرار الوحدة الزخرفية النباتية المتمثلة فى زهرة الرمان .

سجاجيد عشاق ذات السرر النجمية :

ظهر هذا النوع من سجاجيد مدينة عشاق فى بداية القرن العاشر الهجرى (١٦م) ووصل إلى قمة تطوره وجمال ألوانه خلال هذا القرن ، وتوقف إنتاجه تقريباً مع نهاية القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) .

ويتألف تصميم السجادة فى هذا النوع من سرر بهيئة نجم ذى ثمانية أطراف، قد تتبادل على طول ساحة السجادة مع أشكال معينات ، فى حين يوجد أنصاف هذه السرر النجمية فى الجانبين وأحيانا أنصافها وأرباعها فى الأركان [٦٢] (لوحة رقم ١٩٢) .

---

(٦١) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وعنها انظر :
حسن (زكى محمد) د. فنون الإسلام ص ٤١٩ ، ٤٢٠ .
اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٦٩٢ .
ويوجد من أمثلة هذا النوع من السجاد سجادة فى مجموعة فرانز بوسبك (Mannhein) يبلغ مقاسها ٤م × ٢,٥٠م وأخرى فى مجموع فرتز ناجل (Stuttgort) انظر :
Gantzhorn (V.) op. cit pl. 445, 446

(٦٢) من الجدير بالذكر أن هذا النوع من سجاجيد عشاق ظهر فى لوحات المصورين الأوربيين ففى لوحة للمصور الايطالى «باريس بوردون» (١٥٥٣م) باكاديمية البندقية بعنوان «الصياد يحضر خاتم سان مارك إلى الدوق» نشاهد عرش الدوق موضعاً فوق سجادة فاخرة من سجاجيد عشاق ذات السرر النجمية ، أصلان آبا (أو قطاى) المرجع السابق ص٢٨٠ .

وعادة ما تشغل هذه السرر النجمية برسوم زهور وأوراق نباتية ممتزجة مع عناصر من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى ، فى حين تزدان ساحة السجادة أيضاً برسوم فروع نباتية دقيقة وأزهار ذات سيقان طويلة قد تكون متكسرة في بعض الأمثلة ، وفى الغالب يزدان الإطار برسوم فروع نباتية ووريقات شجر وأزهار وأحيانا بعناصر من زخرفة الهاطاى .

ويستخدم النساج عادة فى هذا النوع من سجاجيد عشاق اللون الأحمر فى عمل الأرضية واللون الأزرق الداكن والفاتح والأصفر بدرجاته المختلفة والأخضر فى عمل الزخارف إلى جانب لمسات من اللون البنى الداكن .

ومن أقدم أمثلة هذا النوع من السجاد ثلاث سجاجيد (٦٣) يوجد على حافتها الشارة الخاصة بأسرة مونتاجو وهى تحمل تاريخ ١٥٨٤م ، ١٥٨٥م ، وتعتبر السجادة المؤرخة بعام ١٥٨٤م مثالاً نادراً للغاية وتشتمل على تكوين يتألف من ثلاثة نجوم تتبادل مع معينين .

ومن أمثلتها أيضاً سجادة تتألف زخارفها من سرتين نجميتى الشكل تتبادلان مع ثلاثة معينات ، فى حين توجد أنصاف هاتين السرتين وأرباعهما فى الجانبين والأركان وكذلك أنصاف المعينات فى الأجناب فقط ، وقوام زخرفة السرر النجمية والمعينات والساحة رسوم زهور ووريقات نباتية عناصر من الزخرفة العربية المورقة (٦٤) .

سجاجيد عشاق ذات الطيور :

ظهر هذا النوع سجاجيد مدينه عشاق منذ منتصف القرن العاشر الهجرى

---

(٦٣) هى الآن فى حوزة دوق بكليوتش Buccleuch آصلان آبا (أوقطاى) المرجع السابق ص ٢٨٠ .

(٦٤) محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة حسن (زكى محمد) د. اطلس الفنون الزخرفية شكل ٦٩٤ ، وقام (Gantzhorn (V.),) بنشر مجموعة كبيرة من سجاجيد عشاق ذات السرر النجمية خاصة تلك الموجودة فى حوزة اصحاب المجموعات الخاصة . راجع اللوحات لرقلم :

423 , 424 , 425, 428, 431 , 432 , 442, 443

(١٦م) واستمر ظهوره حتى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) حين اضمحلت صناعته ولم يعد النساجون يقبلون على إنتاجه .

وعرف هذا النوع من السجاجيد باسم «سجاجيد قوشلى» أو سجاجيد الطيور، وقد أخذ هذا النوع تسميته من الأشكال الزخرفية التى تزين ساحته والتى تتكون من تعبيرات نباتيه محوره متماثله من رسوم زهور ووريدات تحصر فيما بينها رسم يبدو وكأنه طير ذو رأسين فى اتجاهين ، أما الإطار هو عريض ويحتوى على زخارف نباتية تتألف من زهور مركبة وأشكال من رسوم السحب الصينية[٦٥] (لوحة رقم ١٩٣) .

ويغلب على ألوان أرضية هذا النوع من السجاد استخدام الألوان الفاتحة مثل اللون الأبيض والأصفر العاجى ، وإن وصلتنا بعض الأمثلة القليلة ذات أرضية حمراء اللون ، أما الزخارف فقد استخدم فى عملها اللون الأزرق والأحمر والأصفر .

ومن أمثلة هذا النوع من السجاد سجادة تزدان ساحتها برسوم زهور ووريقات معظمها محور عن الطبيعة وتتبادل مع شكل تجريدى لرسم يشبه الطير ، أما الإطار فتتألف زخارفه من فروع نباتيه وزهور وسحب صينيه[٦٦] .

سجاجيد عشاق تشنتمانى :

ظهر هذا النوع من سجاجيد عشاق منذ بداية القرن العاشر الهجرى (١٦م) واستمر إنتاجه حتى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) .

وعرف هذا النوع من السجاجيد باسم «سجاجيد تشنتمانى» لاحتواء ساحته على نوع من الزخرفة التجريدية سبق الإشارة إليها تعرف باسم «البرق والكور» أو

---

(٦٥) ظهرت صور لهذا النوع من سجاجيد مدينة عشاق فى لوحات بعض الرسامين الاوربيين المتأخرين آصلان آبا (أوقطاى) المرجع السابق ص ٢٨٠ .

(٦٦) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٢٦ (القياس ٢٠ر٢م × ٢٠ر١م) راجع حسن (زكى محمد) د. فنون الإسلام ص ص ٤٢٢ ـ ٦٢٣ واطلس الفنون الزخرفية ص ٤٨٨ ، وشكل ٦٩٨ .

«السحب والأقمار» أو زخرفة نقش النمر [٦٧] ، وتظهر هذه الزخرفة بطريقة متكررة وفى صفوف منتظمة تملأ ساحة السجادة ، أما الإطار فعادة مايشغل بزخارف تتألف من أشباه حروف الكتابة الكوفية . أما الإطار فعادة ما يشغل بزخارف تتألف من أشباه حروف الكتابة الكوفية ، أو رسوم السحب الصينية والزهور والمراوح النخيلية ، وتتشابه ألوان هذا النوع من السجاجيد مع النوع المعروف باسم سجاجيد عشاق ذات الطيور مع بعض الأختلافات القلية .

ومن أمثلة هذا النوع من السجاجيد سجادة[٦٨] تزدان ساحتها بالزخرفة التجريدة (تشنتمانى) ، أما الإطار فمتوسط العرض وتشغله زخرفة تتألف من أشباه حروف الكتابة الكوفية .واستخدام النساج فى عمل زخارف هذه السجادة اللون الأزرق الفاتح والداكن واللون البنى واللون الأصفر فى حين نجده يستخدم اللون العاجى فى عمل الأرضية .

ومما هو جدير بالذكر ظهور بعض أنواع من سجاجيد مدينه عشاق تجمع فى زخارفها بين طراز السرة وطراز تشنتمانى وذلك عند اواخر القرن (١١هـ / ١٧م) وبداية القرن (١٢هـ / ١٨م) .

وتعتبر أمثلة هذا النوع من السجاجيد العثمانية قليلة بل ونادرة ومن أمثلتها سجادة [٦٩] ، فى وسط ساحتها سرة أو بخارية تشغلها رسوم نباتية وفروع وزهور وعناصر من الزخرفة العربية المورقة ، وفى كل ركن من أركان الساحة ربع سرة أو بخارية فيها مثل هذه الرسوم ، وفى سائر الساحة نجد الزخرفة التجريديه المعروفة باسم «تشنتمانى» وإن كان يلاحظ أن النساج قد اقتصر فيها على رسم قمر

---

(٦٧) راجع الفصل الأول من الكتاب حاشية رقم ٦٩ .

(٦٨) محفوظه فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة . رقم سجل ١٥٧٧٧ (القياس ١,٩٧×١,٤٠م) راجع حسن (زكى محمد) د. فنون الاسلام ص ٤٢٣ واطلس الفنون الزخرفية شكل ٦٩٧.

(٦٩) محفوظة فى متحف كلية الاثار جامعه القاهرة رقم سجل ١٧١٠ (القياس ٣,٢٠م × ١,٧٠م) Hassan (Z.M) Moslem Art in Foud I University Museum (Now Cairo University) Cairo 1950 Volum I pl. 86 .

واحد أو كرة واحدة أعلى رسوم السحب ، أما الإطار فهو عريض ويشغله رسم فرع نباتى متماوج تخرج منه زهور الرمان فى أوضاع مختلفة .

وتتفق هذه السجادة من حيث زخارفها مع السجاد من هذا النوع ، غير أنها تنفرد بخطتها اللونية حيث استخدم النساج اللون الأحمر فى عمل الأرضية، بينما مثلث الزخارف النباتية باللون الأزرق والأصفر ، فى حين نفذت رسوم السحب والأقمار باللون الأبيض .

ويمكن تأريخ هذه السجادة بفترة نهاية القرن (١١هـ / ١٧م) وبداية القرن (١٢هـ / ١٨م) بناءً على تشابه زخارفها النباتية مع رسوم البلاطات الخزفية العثمانية .

ويحتفظ متحف النسيج والسجاد بمدينة بودابست بسجادة [٧٠] من هذا النوع (لوحة رقم ١٩٤) تتشابه إلى حد كبير مع السجادة السابقة (سجادة متحف كلية الآثار ـ جامعة القاهرة) من حيث التصميم والألوان وإن كانت أصغر قليلاً فى المقاس ويرجع تاريخها إلى فترة نهاية القرن (١١هـ / ١٧م) .

سجاجيد عشاق من نوع ترانسلفانيا :

عرف هذا النوع من السجاد العثمانى بأسماء أخرى مثل «السجاد الاردلستالى» [٧١] والسجاد ذى الصفوف السبعة [٧٢] وقد وجد منه أعداد كبيرة فى كنائس وأديرة المجر ورومانيا وعلى وجه الخصوص كنائس مدينة كرونستاد بمقاطعة ترانسلفانيا فى رومانيا [٧٣] .

---

(70) Ferenc (B.) Kora - Oszman Szönyegek Frühosmanische Knüpfteppiche, pl. 16

ويشير بترى إلى احتمال نسج هذا النوع من السجاد فى مدينة بورصه أيضا .

(٧١) كونل (ارنست) الفن الإسلامى ص ١٧٦ .

(72)Reed (S.) Oriental Rugs and Carpets, Germany 1967 p. 29

(٧٣) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ص ١٣ ، ١٤ وقدر عدد هذه السجاجيد التى كانت توزع على الأديرة والكنائس فى هذه المنطقة من البلقان بحوالى ألفى سجادة .

وهناك العديد من النظريات التى تقدم لنا تفسيراً للأسباب التى أدت إلى وجود مثل هذه الأعداد الكبيرة لهذا النوع المميز من السجاد العثمانى فى هذه المنطقة بالتحديد .

ويشير (ريد ـ (.Reed (S فى هذا الصدد بقوله «تبدو أكثر هذه النظريات منطقيه تلك التى تعتبر هذه السجاجيد بمثابة منح أو هدايا كانت تقدم من قبل الحكام العسكريين الأتراك بمنطقة ترانسلفانيا تعبيراً عن الصداقة والود من أجل تحقيق الاغراض السياسية للأتراك العثمانيين فى منطقة البلقان».

ويضيف «وإن كانت هناك نظرية أخرى مقبولة ترى أن هذا النوع من السجاد كان يجلب إلى منطقة شمال البلقان بواسطة تجار هذه المناطق أنفسهم حيث كان أغلبهم يحرصون على حمل هذا السجاد أثناء عودتهم من رحلاتهم التجارية فى آسيا الصغرى لتقديمه كهبة للأديرة والكنائس ليفرش على المذابح[٧٤] شكراً وامتنانا للرب الذى حفظهم فى رحلاتهم التجارية والتى عادة ماتكون محفوفة بالمخاطر»[٧٥] ومن ناحية أخرى يعتقد بعض علماء الآثار أن هذا النوع من السجاد كان يضع خصيصا للتصدير إلى منطقة شمالى البلقان[٧٦] .

وكغيرها من أنواع السجاجيد العثمانية نجد سجاجيد ترانسلفانيا مصورة فى اللوحات الأوربية المرسومة بين سنتى ١٥٢٠ ـ ١٧٠٠م[٧٧] .

ويختلف مؤرخو الفنون الإسلامية فى تحديد مكان صناعة هذه السجاجيد فنسبها بعضهم إلى منطقة عشاق لما يظهر فى بعض تصميماتها وزخارفها من توافق مع سجاجيد تلك المنطقة ، بينما يعتقد آخرون أنها كانت تنسج فى جهات

---

(٧٤) يلاحظ أن معظم سجاجيد عشاق من طراز ترانسلفانيا وجدت فى حالة جيدة من الحفظ ويرجع السبب الأساسى فى ذلك إلى طبيعة استخدامها حيث كانت تستخدم فقط فى تغطية المذابح فى الكنائس .

(٧٥) Reed (S.) op. cit, pp. 29, 30

(٧٦) حسن (زكى محمد) د. فنون الإسلام ص ٤٢٤ .

(٧٧) ورد فى أحدى هذه اللوحات رسم لسجادة من نوع ترانسلفانيا مسجل عليها تاريخ إهدائها إلى إحدى كنائس إقليم ترانسلفانيا .

قونية أولاذق لمتانة نسجها وكثافته ، وقد انقطعت صناعة هذا النوع منذ منتصف القرن (١٢هـ / ١٨م) [٧٨] .

ونحن نميل إلى الأخذ بالرأى الذى ينسبها إلى منطقة عشاق لأسباب كثيرة سوف نوردها عند تناولنا بالدراسة لأمثلة منها .

وتتألف زخارف ساحة السجادة فى هذا النوع من تصميمين أساسيين وهما :-

التصميم الأول : ويتكون من محرابين متقابلين يتوسطهما سرة أو بخارية ، قد تستبدل فى بعض الأحيان برسم مشكاتين فى وضع معاكس ، أو برسم إبريق مقلوب أو برسم زخرفة الجعران .

التصميم الثانى : ويتكون من رسم محراب واحد مدبب مفصص الشكل [٧٩] له خاصرتان ولايرتكز على أعمدة ، تزدان كوشاته بزخارف عربيه مورقه (ارابيسك) يبدو فى مظهرها الشيئ الكثير من الجمود والجفاف ، وقد يتدلى من مفتاح العقد فى بعض الأمثلة باقة من الزهور موضوعة فى إبريق مقلوب او مشكاة ذات بدن كروى وقاعدة مرتفعة .

وعادة ما تشغل المنطقة أسفل المحراب برسوم نباتية تتألف من وريقات نباتية ومراوح نخيلية وزهور محورة عن الطبيعة

أما الإطار فيزدان فى أغلب الأمثلة بوحدة زخرفية تتألف من مروحة نخيلية يتفرع من جانبيها شكل جناحين ، ينتهى كل منهما بفرعين مزهرين ، والوحدة فى مجموعها لها شكل جعران بساقين طويلين وبين كل وحدة وأخرى وردة زخرفية ويشير الدكتور مصطفى (محمد) إلى زخارف هذا الإطار

---

(٧٨) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ص ١٣ ، ١٤ .

(٧٩) عن استخدام العقد المفصص فى زخرفة التحف التطبيقية العثمانية راجع خليفه (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانيه ص ٦٥ - ٧٥ .

بقوله «اننا نستطيع أن نجد أصل هذا الشريط فى سجادة تركية من نوع ذات الطيور ترجع إلى القرن (١٠ هـ / ١٦م) محفوظه فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة [٨٠] . وبإطارها شريط عريض عليه وحدات من سحابة صينية حورت معالمها ورسمت بطريقة زخرفية . وبين كل وحدة وأخرى وردة زخرفية ، وقد تناول الفنان فى منتصف القرن (١١هـ / ١٧م) هذه السحابة الصينية بالتحوير وجعل من رأسها مروحة نخيلية تشبه بدن الجعران ، ثم جعل من جناحى السحابة ساقين لهذا الجعران زخرفهما بفروع نباتية مزهرة من السنبل البرى[٨١] .

والواقع أن كثيراً من تصميمات سجاجيد ترانسلفانيا وكذلك عناصرها الزخرفية تذكرنا بالتصميمات الزخارف المستخدمة فى بعض أنواع السجاد المؤكد نسبتها إلى مدينة عشاق وخاصة من نوع عشاق ذات السرة أو البخارية أو من نوع عشاق ذات الطيور مما يقوى الرأى القائل بنسبة هذا النوع من السجاد إلى منطقة عشاق .

ومن أمثلة سجاجيد ترانسلفانيا التى تتبع زخارفها التصميم الأول سجادة[٨٢] ترجع إلى القرن (١١هـ / ١٧م) ـ تزدان ساحتها برسم محرابين متقابلين يتوسطهما سرة أو بخارية بداخلها وريدة كبيرة ذات أربعة بتلات يوجد فى أعلاها وأسفلها شكل زخرفى يشبه الجعران ، ويزين بقية الساحة رسوم زهور ووريدات محورة ، فى حين شغلت كوشات عقدى محرابى السجادة.بسره صغيره يحيط بها أوراق نباتية مسننه وزهور أما الإطار فتتألف زخارفه من مربعات لها إطار مسنن وبداخل كل منها وريده رباعية البتلات ومن أمثله سجاجيد

---

(٨٠) رقم السجل ١٥٨٢٦ .

(٨١) مصطفى (محمد) د . المرجع السابق ص ص ٢٥ ، ٢٦ .

(٨٢) Reed (S.) op. Cit, pl. 21 ويحتفظ متحف النسيج والسجاد بمدينة بودابست بسجادة من هذا النوع وإن استبدل النساج عنصر السره أو البخارية برسم مجموعة من الزهور مرتبه بهيئة تشبه السره أو البخارية ، وأيضاً سجادتين استبدل فيهما النساج عنصر السرة أو البخارية برسم إبريقين أو مشكاتين راجع اللوحات رقم ٧ ، ٤، ١٢ من الغلاف Ferenc (B.) op. cit, pl. 4, 7, 12 .

ترانسلفانيا التى تتبع زخارفها التصميم الثانى سجادة [٨٣] ترجع إلى القـرن (١١هـ / ١٧م) تزدان ساحتها بمحراب واحد مدبب مفصص الشكل شغلت كوشاته بزخارف عربية مورقة (ارابيسك) وكذلك الحاشية التى تعلوه ، ويتدلى من مفتاح العقد مشكاة ذات بدن كروى وقاعدة مرتفعه . ويزين بقية الساحة رسوم نباتية محورة عن الطبيعة تتألف من أوراق وزهور وبراعم .

أما الإطار فتتألف زخارفه من بحور أو مناطق نجمية الشكل تزدان بوحدة زخرفية بهيئة الجعران ، وبين كل وحدة وأخرى وردة زخرفية ، واستخدم النساج اللون الأزرق والأحمر والأصفر فى عمل زخارف هذه السجادة .

ويلاحظ تشابه السجادة السابقة من حيث التصميم والعناصر الزخرفية مع سجادة أخرى محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة [٨٤] (لوحة رقم ١٩٥) .

ومن الأمثلة النادرة لسجاجيد عشاق من نوع ترانسلفانيا سجادة [٨٥] يرجع تاريخها إلى فترة القرن (١١هـ / ١٧م) تزدان ساحتها بعقد مفصص يتدلى من مفتاحه إبريق مقلوب بينما شغلت بقية الساحة برسوم زهور ووريدات وأشكال محورة بهيئة الجعران وأخرى بهيئة الطيور (لوحة رقم ١٩٦) .

سجاجيد عشاق للصلاة :

تعتبر سجاجيد الصلاة المنسوبة إلى عشاق نادرة ، وهى بصفة عامة سجاجيد صغيرة الحجم تميل إلى الشكل المربع ، ورغم أسلوب نسجها الخشن إلا أنها تتميز بإحكام نسيجها إذ يبلغ عدد العقد فى البوصة المربعة حوالى (٨٠) عقدة.

وتمتاز سجاجيد عشاق للصلاة بكبر حجم عناصرها الزخرفية وباحتواء

---

(٨٣) محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة رقم السجل ١٧٠٨ القياس ١,٧٠ م × ١,٢٠م) Hassan (Z.M) op. cit, pl. 91

(٨٤) حسن (زكى محمد) د. اطلس الفنون الزخرفية شكل ٧٠٨ .

(٨٥) رقم سجل 14911 القياس ١,٩٢م × ١,١٧م ، Ferenc (B.) op. cit, pl. 24

ساحتها على رسم محراب بهيئة عقد مفصص ثلاثى الفصوص ، تزدان كوشاته بزخارف نباتية محورة بها بعض الجفاف ، ويتدلى من مفتاح هذا العقد شريط متثنى بهيئة السحب الصينية يشغل النصف الأعلى من ساحة السجادة ، فى حين يزدان النصف السفلى بشريط كبير من رسوم السحب الصينية ينثنى ويضيق فى أدناه مكوناً شكلاً هندسيا يشبه عنصر الشرافة المستوحى من الورقة النباتية الخماسية الفصوص ، وعادة ما يشغل هذا الشكل برسم زهرة كبيرة (زهره الرمان) او برسم محور لزخرفة الجعران .

أما الإطار فيتكون فى الغالب من شريطين ضيقين يحتويان على رسوم زهور وأوراق نباتيه محورة . ويغلب على زخارف هذا النوع من السجاد استخدام اللون الأزرق الداكن والأحمر والبنى ولمسات من اللون الأبيض .

والمشهور من سجاجيد عشاق للصلاة من هذا النوع ثلاث سجاجيد الأولى[٨٦] فى متحف الدولة ببرلين (لوحة رقم ١٩٧) . والثانية [٨٧] فى مجموعة المرحوم الدكتور على باشا إبراهيم بالقاهرة ، والثالثة [٨٨] فى مجموعة (كيير ـ Keir) ، وهناك نوع آخر من سجاجيد عشاق للصلاة يتميز باشتمال السجادة على محرابين وسرة فى الوسط مثل سجاجيد عشاق الكبيرة المزينة بسرة، فى حين يزدان الإطار برسوم السحب الصينية التى تعتبر من مميزات سجاجيد عشاق وهذا النوع من سجاجيد الصلاة ظهر فى اللوحات الفنية الأوربية فى الفترة بين سنتى ١٥١٩ ـ ١٦٢٥م .

سجاجيد السراى :

ظهر فى منتصف القرن العاشر الهجرى (١٦م) نوع آخر من السجاجيد العثمانية عرف باسم «سجاجيد السراى» أو «سجاجيد القصر» ، وظل هذا النوع

---

(86) Gantzhorn (V.), op. cit, pl. 697

٨٧) حسن (زكى محمد) د. فنون الاسلام شكل ٣٤٥ .

(88) Gantz horn (V.), op. cit, pl 696

ينتج حتى أواخر القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) .

ويختلف هذا النوع عن السجاجيد الأناضولية التقاليد اختلافاً تاماً سواء من حيث الزخارف أو طريقة الصناعة والمواد الخام أو الألوان ، فقد كانت زخارفه تتألف فى معظمها من الأزهار الطبيعية مثل زهرة القرنفل وزهرة الرمان وزهرة الخزامى وزهرة شقائق النعمان (التوليب) وغيرها ، وشغلت المساحات التى بين الأزهار بأوراق كبيرة مقوسة ومسننة الحواف (أوراق الساز) وذلك فى تكوينات تساير الطراز العثمانى التقليدى الذى ساد معظم الفنون التطبيقية العثمانية فى فترة النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى (١٦م) وفترة النصف الأول من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) .

واستخدم النساجون فى عمل هذه السجاجيد الفاخرة العقدة الفارسية بخلاف ماهو متبع فى عمل معظم أنواع السجاجيد العثمانية حيث استخدم فيها العقدة التركية المعروفة باسم عقدة جورديز ، كما استخدموا خيوط الحرير وفى بعض الأحيان أسلاك من الذهب أو الفضه . واستعمل فى هذه السجاجيد الألوان الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر والبرتقالى والبنى والأسود والأبيض.

ومنذ منتصف القرن العاشر الهجرى (١٦م) أخذت المصانع فى مدينة استانبول تنتج هذا النوع من السجاجيد العثمانية الفاخرة ، وكان شكل المحراب وخطوطه الرئيسية هو أساس التصميم الزخرفى ، أما ساحة السجادة فغالباً ما كانت تترك بدون زخرفة أو كانت تزدان برسوم الأزهار والأوراق النباتية [٨٩] .

وعند نهاية القرن العاشر الهجرى (١٧م) بدأت تظهر سجاجيد صلاة صغيرة من نوع سجاجيد السراى تزينها محاريب ذات عقود مفصصه إما فردية أو

---

(٨٩) أصلان آبا (أو قطاى) المرجع السابق ص ٢٨١ ويلاحظ أن سجاجيد السراى تأثرت كثيراً فى أسلوب صناعتها وموادها الخام وألوانها بالسجاجيد المملوكية والسجاجيد الصفوية ، كما وضح التأثير الصفوى بجلاء فى تصميمات سجاجيد السراى من نوع سجاجيد الصلاة .

ثلاثية ترتكز على أعمدة مزدوجة ذات كيان معمارى ، يتدلى من مفتاح عقدها الأساسى أو الاوسط مشكاوات بهيئة أشكال المشكاوات الخزفية العثمانية، وفى بعض الأمثلة زينت ساحة السجادة بعنصر السرة أو البخارية .

وابتداءً من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) ومايلاه ظهرت كميات كبيرة من سجاجيد عرفت باسم «سجاجيد الصف» وكانت تصميماتها الزخرفية محاكية لتصميمات سجاجيد السراى ، مع تنوع أكبر فى التصميمات الزخرفية(٩٠).

وقبل أن نتناول بعض الأمثلة من السجاجيد العثمانية من نوع سجاجيد السراى يجب الإشارة إلى القضية المتعلقة بتحديد موطن صناعة هذا النوع من السجاد .

فقد اختلفت أراء العلماء والباحثين حول تحديد هذا الموطن ، فقد نسب مجموعة من العلماء هذا النوع من السجاجيد إلى دمشق فى القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين (١٦ ـ ١٧م) بناءً على تشابه الزخارف التى تسودها وتلك التى نعرفها على الخزف والبلاطات الخزفية المنسوبة إلى دمشق فى هذه الفترة ، لكن هذه النظرية يصبح ليس لها أساس من الصحة بعد أن تأكد أن الخزف المنسوب إلى دمشق كان ينتج فى مدينة ازنيق (اى داخل الدولة العثمانية) ، كما أنه ليس هناك أى حادثة تفيد بان هذا السجاد كان يصنع فى سوريا (٩١) .

كما يرى بعض العلماء حديثا أن سجاجيد السراى قد صنعت فى القاهرة بالتعاون مع استانبول التى كانت تمد القاهرة بالتصميمات الزخرفية ، وأن هناك

---

(٩٠) أصلان آبا (أو قطاى) المرجع السابق ص ٢٨١ ومن أهم امثلتها مجموعة السجاجيد التى عثر عليها فى مسجد السلطان سليم الثانى بمدينة ادرنه ويشاهد فيها عنصر المحراب والسره والمشكاه .

(٩١) خليفه (ربيع حامد) د. فنون القاهرة فى العهد العثمانى ص ١٣٤ حاشيه رقم (١) .

وثائق تشير إلى استدعاء عدد من صناع القاهرة لدار السلطنه عام ١٦٨٥م [٩٢]

والجدير بالذكر أنه قد سبق وأن ناقشنا هذه القضية عند تعرضنا بالدراسة للسجاد القاهرى فى العهد العثمانى [٩٣] ، وبصفة خاصة القسم الثانى منه والذى تظهر فى أمثلته الزخارف العثمانية النباتية المحاكية للطبيعة بأسلوب سجاجيد السراى ، وأوضحنا أن هذا الجدل الذى يثيره بعض العلماء حول تحديد الأماكن التى صنع فيه هذا النوع من السجاد يجب أن تسبقه الإشارة إلى بعض الاعتبارات الهامة هى :

أولاً : رحيل بعض صناع القاهرة للعمل باستانبول وعشاق وغيرها من مراكز الصناعة فى الدولة العثمانية ليس فقط فى عهد السلطان سليم الأول ولكن فى فترات لاحقه .

ثانياً : حضور بعض الصناع الأتراك إلى القاهرة للعمل فى بعض مناسج السجاد القاهرية بالإضافة إلى تزويد هذه المناسج بالتصميمات الزخرفية .

ثالثاً : ضرورة إيفاء القاهرة لحاجات البلاط العثمانى من السجاجيد إذ أن مصر كانت ولاية تتبع الدولة العثمانية .

وعلى ذلك يصبح هناك صعوبة شديدة فى تحديد ونسبة نوع معين من أنواع سجاجد السراى إلى مراكز محدد ، والراجح أن يكون هذا النوع من السجاد كان يصنع فى المراكز الفنية الثلاث استانبول وبورصه والقاهرة وفقاً لحاجة ومتطلبات البلاط العثمانى .

وتحتفظ بعض المتاحف العالمية والتركية بأمثلة من سجاجيد السراى العثمانية

---

(٩٢) سافر بالفعل فى عهد السلطان مراد الثالث (١٥٧٤ ـ ١٥٩٥) أحد عشر صانعا قاهريا الى استانبول وأخذوا معهم من القاهرة كميات وافرة من الصوف للصبوغ . راجع فهمى (عبدالرحمن)د . السجاد ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ص ٥٨٥ ، خليفه (ربيع حامد) د. فنون القاهرة العهد العثمانى ص ١٢٦.

(٩٣) خليفة (ربيع حامد) د. فنون القاهرة فى العهد العثمانى ص ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

بعضها يرجع إلى العقود الأخيرة من القرن (١٠هـ / ١٦م) والبعض الآخر يرجع إلى فترة النصف الأول من القرن (١١هـ/ ١٧م) .

فيحتفظ متحف المترو بوليتان فى نيويورك بسجادتين من هذا النوع إحداهما سجادة صلاة من الحرير مصنوعة بطريقة عقدة جورديز تزدان ساحتها بثلاثة عقود مدببة ترتكز على أعمدة مزدوجة ذات بدن وكيان معمارى ، شغلت كوشاتها بزخرفة عربية مورقة - ويتدلى من العقد الأوسط مشكاة مزينة بالزخارف النباتية ، كما يلاحظ فى زخارف هذه السجادة وجود رسوم لعمائر بهيئة قباب أعلى عقود المحراب ، ووجود حزم من أزهار القرنفل وشقائق النعمان (التوليب) فى الجزء السفلى المحصور بين قواعد الأعمدة ، أما الإطار فيزدان بزخارف نباتية تتألف من أزهار وأوراق مسننه الحواف بهيئة تشبه شكل الجعران [٩٤] .

ويحتفظ متحف الفن والصناعة بمدينة فيينا بسجادة من هذا النوع [٩٥] تتميز باحتواء ساحة محرابها بأكملها على زخارف نباتية تتألف من زهر الرمان وكف السبع والأوراق النباتية الكبيرة المسننة الحواف (الساز) ، وتتميز أيضا بهدوء ألوانها .

ويوجد فى متحف سنسناتى للفن سجادة فريدة من نوع سجاجيد السراى[٩٦] تمتاز بمحرابها المفصص الذى تزدان كوشاته بزخارف نباتية على أرضية سوداء اللون ، وبوجود ما يشبه الخراطيش أو البحور فى القسم العلوى من ساحتها .

كما يحتفظ متحف طوبقابى سراى بسجادة من نوع سجاجيد السراى [٩٧]

---

(٩٤) خليفه (ربيع حامد) د. فنون القاهرة فى العهد العثمانى ص ١٣٤ ، القياس (٦٨ر١م × ١٧ر١م) Dury (C.J) op. cit, p. 182

(٩٥) القياس (٨٣ر٢م × ١٧ر١م) Gantzhorn (V.), op. cit, pl. 684

(٩٦) القياس (٦٨ر١م × ٣٢ر١م) اهديت للمتحف من السيد ريتشارد ماركيان Ibid, pl. 685

(٩٧) القياس (٩٠ر١م × ٤٠ر١) Ibid, pl. 686

(لوحة رقم ١٩٨) مصدرها تربة السلطان سليم الثانى تتميز باشتمال ساحة محرابها على عنصر السره أو البخارية ، ويغلبه اللون الأحمر على زخارفها، وتعود أغلب الأمثلة السابقة إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ/ ١٦م) .

أما عن أمثلة سجاجيد السراى التى ترجع إلى فترة بداية القرن ١١هـ / ١٧م) فتتمثل فى سجادة محفوظة فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينه استانبول [٩٧] أهديت إلى مسجد السطان أحمد الأول وهى مثل واضح لهذا النوع من السجاد من صناعة مدينة استانبول ، وتتميز بساحة محرابها الخضراء اللون .

وتوجد سجادة أخرى مماثلة للسجادة السابقة وإن كانت فى حالة من الحفظ أفضل منها محفوظة فى القسم الإسلامى بمتحف الدولة ببرلين وهى تعطى فكرة أدق عن الأسلوب والمظهر الأصلى لهذا النوع من السجاد ، ونجد فى خرطوشتين مربعتين بالحافة العليا للسجادة تسجيلاً لتاريخها (١٦١٠م) [٩٨]

ويحتفظ متحف قصر المنيل بمدينة القاهرة بسجادة صلاة من نوع سجاجيد السراى يرجع تاريخها إلى فترة القرن (١١هـ / ١٧م) [٩٩] تزدان ساحتها بمحراب يتخذ عقده الشكل المدبب وله خاصرتان بارزتان إلى داخل المحراب ، يتدلى من قمته مشكاة أو إناء للزهور وتزدان كوشاته برسوم نباتية تتألف من أفرع وأوراق وأزهار يتخللها بعض رسوم الكائنات الحية مثل رسوم طائر الببغاء والحمام وحيوان الغزال نفذت على أرضية من أسلاك الفضة المذهبة ، ويلاحظ أن الفنان أخفى هذا الرسوم وسط الزخارف النباتية بحيث لايستطيع المشاهد أن يتبينها بسهولة .

وتزدان ساحة المحراب بأكملها بتعبيرات من زخرفة السحب الصينيه

---

(٩٧) آصلان آبا (أوقطاى) المرجع السابق ص ٢٨١ .

(٩٨) المرجع نفسه لوحه رقم ٢٣ ملون .

(٩٩) ابوالفتوح (كوثر) د. المرجع السابق لوحه رقم ١٢٣ رقم السجل ١٤٧ .

(الهاطاى) ورسوم زهر الرمان .

ويوجد أعى قمة عقد محراب هذه السجادة خرطوش مستطيل الشكل يحتوى على كتابة يقرأ منها «الله أكبر كبيراً .....» .

ولهذه السجادة إطار عريض يزدان بثلاثة أشرطة زخرفية أوسطها أكبرها يحتوى القسم العلوى منه على كتابات داخل بحور أو خراطيش تتضمن آية الكرسى مسبوقة بكلمة ياحافظ ومنتهية بكلمة ياستار ، وهذه الكتابة منفذه عن طريق نسجها بأسلاك الفضة المذهبه ، كما يوجد فى أركان الإطار العلوية كتابة بالخط الكوفى الهندسى داخل منطقة دائرية (١٠٠) .

أما القسم السفلى من هذا الشريط فيحتوى على زخارف نباتية متكررة ومتشابكة يتخللها تعبيرات من زخرفة الهاطاى والرومى منفذة بواسطة الخيوط الحريرية .

سجاجيد برجامه :

ينسب هذا النوع من السجاجيد العثمانية إلى مدينة برجامه وهى مدينة تركية تقع فى غرب الأناضول ، وتبعد حوالى ثلاثين ميلا من شاطئ البحر الأبيض المتوسط .

وترجع أصول سجاجيد هذه المنطقة إلى أصول بدوية أو شبه بدويه ، وكثافه العقد فى البوصة المربعة منخفضة قليلاً إذ تتراوح ما بين (٨٠ : ٣٣) عقدة .

ويستعمل فى نسج سجاجيد برجامه الصوف ، وغالباً ما تكون خيوط

---

(١٠٠) من الراجح أن هذه السجادة كانت تستخدم للتعليق نظراً لاشتمال زخارفها على بعض الآيات القرآنية ، وهى تذكرنا إلى حد كبير بسجاجيد الصلاة الإيرانية الصفوية التى كانت تصنع فى تبريز وتمتاز بزخارفها الكتابية المتمثلة فى بعض الآيات القرآنية والعبارات الدعائية بخط النستعليق والكوفى الهندسى ، واستخدام خيوط الذهب والفضه . راجع حسن (زكى محمد) د. اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٦٦٢.

اللحمة حمراء اللون ويتراوح عددها ما بين ثلاثة إلى أربعه خيوط بين صفوف العقد ، ويمكن من خلال هذه الخاصية التعرف على سجاجيد برجامه ، وذلك إذا نظرنا إلى خلف السجادة فيمكتنا رءوية هذه الخيوط الحمراء بوضوح(١٠١) .

وتصميمات سجاجيد برجامة ذات صلة وثيقة بتصميمات بعض أنواع السجاجيد العثمانية المعروفة بأسماء أخرى مثل سجاجيد هولباين وسجاجيد ترانسلفانيا ، وهى سجاجيد يغلب على تصميماتها بصفة عامة الروح الهندسية(١٠٢) ، كما أنها لها صلة ببعض أنواع السجاد التى تنتج فى بعض مناطق القوقاز وخاصة منطقة قازقستان .

ويغلب على تصميمات سجاجيد برجامه استخدام التعبيرات الهندسية وتعبيرات أخرى شديدة التحوير لتتوائم مع التعبيرات الهندسية .

وفى أحيان كثيرة نجد النساج يستخدم اللون الأحمر فى عمل أرضية السجادة فى حين يستخدم الألوان الأزرق والأبيض والبرتقالى فى تلوين وتحديد العناصر الزخرفية (١٠٣) .

ويمكن تقسيم سجاجيد برجامة إلى ثلاثة أنواع هى :

سجاجيد برجامة للتعليق :

وتمتاز بأنها ذات مقاسات صغيرة وأغلبها قريب من الشكل المربع ، وألوانها محددة وهادئة ، ويغلب على زخارفها استخدام العناصر الهندسية فى الساحة وأشباه الحروف الكوفية فى الإطار .

---

(101) Formenton (F.) op. cit, p. 90

ويذكر حسن (زكى محمد) د. فنون الاسلام ص ٤٢٩ عن أصل سجاجيد برجامه بقوله «وأكبر الظن أن هذه الطنافس كانت تجلب إلى أسواق برغمه وقونيه ، ولكنها من صناعة القبائل البدوية شمالى الأناضول .

(١٠٢) أصلان آبا (او قطاى) ، المرجع السابق ص ٢٨٠ .

(١٠٣) ابوالفتوح (كوثر) د. المرجع السابق ص ٧٧.

ويتألف التصميم الأساسي لسجاجيد برجامه من هذا النوع من مثمن كبير فى وسط ساحة السجادة يحيط به أربعة مثمنات أصغر حجماً ، وقد يستبدل المثمن الكبير والمثمنات الصغيرة ، فى بعض الأحيان بشكل المستطيل . وعادة ما تشغل هذه الوحدات الهندسية بزخارف نباتية محورة وأشكال نجمية ودوائر صغيرة .

ومن أمثلة هذا النوع من السجاجيد سجادة(١٠٤) ترجع إلى القرن (١١هـ/ ١٧م) استخدم النساج فى عمل زخارفها اللون الأزرق والأخضر والأصفر وذلك على أرضية حمراء اللون (لوحة رقم ١٩٩) .

وسجادة (١٠٥) قسمت ساحتها إلى منطقتين مستطيلتين تضم كل منهما شكلاً هندسياً سداسى الأضلاع يحتوى على شكل هندسى متعدد الأضلاع بوسطه زخرفة تشبه حروف الكتابة الكوفية ، وإطار هذه السجادة غنى بالرسوم الهندسية، ويسود زخارف هذه السجادة اللون الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر والعاجى والبرتقالى.

سجاجيد برجامه للصلاة :

استخدم فى صناعة هذا النوع من سجاجيد برجامه الصوف الجيد ، وتميزت بطول وبرتها ويتراوح عدد العقد فى البوصة المربعة مابين (٦٠ : ٥٤) عقده ، ومن أمثلتها سجادة ترجع إلى القرن (١٢هـ / ١٨م) (١٠٦) تزدان ساحتها برسم محرابين متعاكسين بينهما مربع يحتوى على مثمن بداخله وريدة، فى حين شغلت بقية الساحة برسوم وريدات نجمية الشكل ، ويغلب على زخارف إطار هذه السجادة الروح الهندسية .

---

(١٠٤) محفوظة فى متحف الفنون التركيه والإسلامية بمدينه استانبول رقم سجل 329 وعنها راجع Gantzhorn (V.) op. cit, pl. 498

(١٠٥) محفوظة فى متحف كلية الآثار ـ جامعة القاهرة رقم سجل ١٧٦٧ القياس ٦٠,رام × ٩٦رم وعنها راجع Hassan (Z.M) op. cit, pl . 88

(١٠٦) حسن (زكى محمد) د. فنون الاسلام شكل ٣٥٧.

سجاجيد برجامه للعرائس [١٠٧] :

وتتميز بوبرتها الناعمة اللامعة ودقة نسجها ، ويبلغ عدد العقد فى البوصة المربعة حوالى ٨٠ عقدة ، كما تتميز بألوانها المبهجة الناتجة عن سيطرة اللون الأحمر الزاهى مع اللون الأزرق على ساحة السجادة فى حين أضفى استخدام اللون الأبيض مزيداً من الإشراق على شكل السجادة [١٠٨] .

ومن أمثلتها سجادة تزدان ساحتها بمستطيل كبير بداخله مستطيل آخر أصغر حجماً فى ضلعيه القصيرين محراب صغير ، وتحتوى ساحة المستطيل الكبير على زخرفة هندسية متكررة خطافية الشكل ، فى حين يحتوى المستطيل الصغير على زخارف هندسية متكررة نجمية الشكل ، وللسجادة إطاران خارجى يزدان بوريقات نباتية محورة متكررة وداخلى يزدان بوريدات متكررة .

سجاجيد جورديز [١٠٩] :

يذكر أصلان آبا « أنه عند نهاية القرن ١٧م ومطلع القرن ١٨ م ازداد تنوع وثراء سجاجيد الصلاة العثمانية ، وكان فى طليعة إنتاج هذه اللحظة ما كان يصنع فى جورديز» .

ويضيف قائلاً ، « وتكاد تكون سجاجيد جورديز هى وحدها من بين

---

(١٠٧) اطلق هذا الاسم على هذا النوع من السجاد لأن كل فتاة تركية صغيرة كانت تقوم بنسج سجادة بعناية فائقة لتصبح ملائمة لتقديمها إلى زوجها فى بداية حياتهما لتكون رمزاً للارتباط الاسرى الدائم .

(١٠٨) أبوالفتوح (كوثر) د. المرجع السابق ص. ص ٧٧، ٧٨ .

(١٠٩) جورديز أو جوردس أو كوردوس مدينه تركية تقع فى غرب الأناضول ، وتبعد حوالى متين ميلا شمالى شرق ميناء ازمير ، وهى بلدة جورديوم القديمة فى مقاطعة افروجيه ، وسميت بهذه الاسم نسبة إلى ملكها Gordius أول ملوك الفروجيين ومؤسس مدينة جورديوم ، وقديماً كانت تتبع اليونان ، وهى تعتبر من أهم مراكز إنتاج السجاد فى أسيا الصغير واستمد من اسمها اسم العقدة التركية المعروفة بعقدة جورديز وهى عقدة تتميز بالقوة والمتانة .

سجاجد الصلاة التى تقترب وتتشابه فى أسلوبها من أسلوب سجاجيد السراى العثمانية، وقد يدعونا هذا إلى القول بأنها أنتجت فى رحاب وتحت رعاية منتجى سجاجيد السراى ، والحقيقة أنها امتازت بغناها وتنوع تصميماتها » (١١٠) .

وليس هناك شك فى أن سجاجيد جورديز تعتبر صفوة التصنيع التركى فى هذه الفترة ، وتأتى فى صدارة أنواع سجاجيد الصلاة العثمانية ، وتتميز سجاجيد جورديز بصفة عامة بصغر المساحة ، واستخدام القطن فى عمل السداة واللحمة، وذلك بواقع خيطين من خيوط اللحمة بين كل صف من العقد والصف الذى يليه ، أما الوبرة فهى من الصوف وعادة مايكون الصوف المستخدم من نوعية جيدة، وفى بعض الأمثلة استخدم القطن فى عمل العقد، وأحيانا القطن مع الحرير ، وفى بعض الأنواع النادرة من سجاجيد جورديز تكون السجادة كلها من الحرير (١١١) .

وتتميز سجاجيد جورديز بكثافه العقد إذ يتراوح عددها ما بين ١٣٠ : ٦٥ عقدة فى البوصة المربعة إذ يلاحظ أنها تصل فى بعض الأنواع الحريرية منها إلى ١٣٠ عقدة فى البوصة المربعة .

وتتميز ساحة محاريب المجموعة المبكرة منها بلونها الأزرق الداكن أو الأصفر الباهت أو الأحمر أو الأخضر ، أما السجاجيد ذات الساحة البيضاء فهى نادرة جداً (١١٢) ، كما تتميز ساحة محاريب المجموعة الثانية منها باستخدام اللون الأحمر ، وأهم ما يلفت النظر فى ألوان سجاجيد جورديز توافقها وانسجامها وخاصة عندها يستخدم النساج اللون الأحمر مع الألوان الأخضر والأصفر والبنى الفاتح أو اللون الأزرق مع الألوان الأصفر بدرجاته المختلفة والأحمر والبنى الفاتح (١١٣) .

---

(١١٠) آصلان آبا (او قطاى) المرجع السابق ص ٢٨٢ .

(111) Formenton (F.) op. cit, p. 93 .

(١١٢) آصلان آبا (او قطاى) المرجع السابق ص ٢٨٢ .

(113) Formenton (F.) op. cit, p. 93 .

ومن أهم أنواع سجاجيد جورديز :

سجاجيد جورديز للصلاة : أنتجت جورديز نوعين من سجاجيد الصلاة فردية وأخرى جماعية (سجاجيد الصف) ، وأهم ما يميز سجاجيد جورديز للصلاة أشكال المحاريب ، ويلاحظ أن عقد المحراب كان يرسم على شكل مثلث متساوى الساقين ، يغلب أن تكون زاويته حادة ، وبصفة عامه يمتاز المحراب فى سجاجيد جورديز عن أنواع المحاريب فى سجاجيد الصلاة الأخرى بصغر مساحته وضيقه .

ويوجد أحياناً فى بعض سجاجيد جورديز للصلاة شريطان لايتصلان بالعقد على جانبى المحراب أشبه بالأعمدة أو الشموع الضخمة التى كانت توضع إلى جانبى المحراب فى بعض المساجد .

أما بالنسبة المحراب فتترك خالية من الزخارف أحياناً أو تزخرف حوافها بوحدات من البراعم أو الزهرات الصغيرة المتماثلة ، قد تكون فى أوضاع مائلة ويسمى هذا النوع جورديز شبكلى .

وعندما ترسم هذه البراعم أو الزهرات الصغيرة فى هيئة صفوف متوازية فتبدو وكأنها طيور صغيرة تسمى السجادة جورديز شبكلى سنيكلى (١١٤) .

وقد يشغل عقد المحراب أو وسط الساحة فى بعض الأمثلة من سجاجيد جورديز بأشكال أباريق أو حزم نباتية أو باقات زهور .

ومن خصائص سجاجيد جورديز للصلاة وجود حشوتين مستطيلتين أفقيتين تحدان ساحة المحراب من أعلى ومن أسفل على هيئة شريطين تتألف زخارفهما من عناصر متماثلة أو مختلفة من زخرفة السحابة الصينية أو بعض أشكال الكائنات الخزانية المحورة مثل التنين والسيمرغ .

وتتيمز سجاجيد جورديز باستخدام زهور القرنفل فى زخرفة توشيحات العقود فنرى صفوفاً رأسية من زهرات قرنفل بأوراق عريضة وساق يلتف طرفها إلى

---

(١١٤) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ١٩ .

أعلى، أو مجموعات من زهرات القرنفل (١١٥) .

وتختص سجاجيد جورديز بنوع من زهرات القرنفل ترسم على توشيحات العقود فى أشرطة رأسية ، وتنتهى ساق كل زهرة بشكل يشبه الصليب المعقوف، من المحتمل أنه من تأثير رسوم سجاجيد القوقاز وأرمينيا ، وفى بعض الأمثلة تستبدل زهرات القرنفل بأشكال وردات هندسية .

ويحيط بالمحراب فى سجاجيد جورديز عدد كبير من الأشرطة الزخرفية وصل عددها فى بعض الأنواع المسماه جورديز شبكلى نحو العشرين شريطاً رفيعاً ، وتزخرف هذه الأشرطة الرفيعة (١١٦) عادة بزهيرات صغيرة تقسمها إلى مناطق مستطيلة . ومن أمثلة سجاجيد جورديز من نوع جورديز شبكلى سجادة ترجع إلى القـرن (١٢هـ / ١٨م) (١١٧) تزدان حواف ساحة محرابها برسوم براعم أوزهرات صغيرة فى أوضاع مائلة ، وأرضية ساحة هذه السجادة ذات لون كحلى (لوحة رقم ٢٠٠) .

وسجادة أخرى ترجع إلى القـرن (١٢هـ / ١٨م) (١١٨) تزدان ساحة محرابها بشريطين أو عمودين لايتصلان بعقد المحراب يحصران بينهما مجموعات من زهر القرنفل ، وأرضية ساحة هذه السجادة ذات لون أحمر مائل إلى اللون البنفسجى ، أما أرضية التوشيحتين فذات لون كحلى (لوحة رقم ٢٠١).

ومن أمثلة سجاجيد جورديز للصلاة من نوع جورديز شبكلى سنيكلى

---

(١١٥) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ٢٢ .

(١١٦) يرى د. مصطفى ان هذه الأشرطة الرفيعة سميت كذلك لأنها تشبه فى شكلها وتقسيمها شكل غابة الشبك الذى كان يستعمل فى التدخين . المرجع نفسه ص ٢٤ ، فى حين يطلق عليها آصلان ابا : اسم لى كوردوس أو خرطوم كوردوس ، فنون الترك وعمائرهم ص ٢٨٢ .

(١١٧) محفوظة فى متحف قصر المنيل بمدينه القاهرة

(١١٨) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٠٣ القياس ٢٫٧٥م × ١٫٦٣م

سجادة ترجع إلى أوائل القرن (١٣هـ / ١٩م) [(١١٩)] ، تزدان ساحة محرابها برسوم براعم أو زهرات صغيرة فى صفوف متوازية ، فى حين يوجد أعلى المحراب حاشية تحتوى على زخرفة بهيئة التنين المحور ، وأخرى فى أسفله تحتوى على أربعة أشكال محورة بهيئة السيمرغ (لوحة رقم ٢٠٢) .

سجاجيد جورديز للتعليق :

ويتميز هذا النوع من سجاجيد جورديز بكبر مساحته مقارنة بغيره من سجاجيد الصلاة ، وباحتوائه على رسم عقد مزدوج ذى تقسيم سداسى .

سجاجيد قيز جورديز أو عذراء كوردوس أو بنت كوردوس :

يحتمل أن يكون هذا النوع من سجاجيد جورديز قد سمى بهذا الاسم بسبب تجهيزه ليكون ضمن جهاز العرائس ، وتنحصر ألوانه فى السمنى والأحمر والأزرق ، كما أن له وبرة خشنه .

وثمة أمثلة من هذا النوع ذات محرابين واحد فى القسم العلوى من ساحة السجادة والآخر فى القسم السفلى [(١٢٠)] .

أما الساحة فتحتوى على سرة كبيرة وفى الأركان قطاعات منها شغلت جميعها برسوم زهور وأوراق نباتية محورة (لوحة رقم ٢٠٣) .

كما تتميز بعض أنواع سجاجيد قيز جورديز بزخارف إطاراتها التى تتألف من مثلثات كبيرة بعضها قائم على قاعدته والآخر على رأسه بهيئة تشبه زخرفة الزجزاج ـ تحتوى على رسوم زهور محورة ، ومن أمثلتها سجادة مؤرخة فى سنة ١٢٤٤ هـ (١٨٢٨م) [(١٢١)].

---

(١١٩) محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٠٦ القياس ١٧٨رام × ٢٧ررام .

(١٢٠) آصلان آبا (او قطاى) فنون الترك وعمائرهم ص ٢٨٢ .

(١٢١) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٢٥ القياس ٧٣وام × ٢٥ررام. راجع حسن (زكى محمد) د. اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية شكل ٧١٦ .

سجاجيد قولا :

تقع مدينة قولا فى قلب غرب الأناضول كجزء من مقاطعة ازمير [(١٢٢)]، ولما كانت سجاجيد مدينة قولا تضع على مسافة غير بعيدة من مدينة جورديز فلنا أن نطمئن إلى التشابه فى أسلوب الصناعة بين المدينتين [(١٢٣)] ، ويستخدم الصفوف غالبا فى عمل السداة واللحمة والعقدة فى سجاجيد قولا وان استخدم القطن فى عمل العقدة فى بعض الأمثلة النادرة ، وذلك يواقع خيطين من خيوط اللحمة بين كل صف من العقد . وعادة ماتكون الوبره من الصوف الجيد ويتراوح عدد العقد ما بين ٨٠ : ٥٣ عقده فى البوصه المربعة [(١٢٤)] .

وتتميز عقود المحاريب فى سجاجيد قولا بصفة عامة ببساطتها واقتصارها على أن تكون مجرد مثلثات متدرجة . وإن تميزت فى بعض الأمثلة بارتفاعها ووجود خاصرتين بارزتين لها إلى داخل المحراب ، وقد تكون فى بعض الأحيان مفصصة الشكل .

وتمتاز السجاجيد من نوع قولا بأن العقد فيه يرتكز على عمودين ، فقدا صفاتهما المعمارية فصارا يتدليان من جانبى العقد ، بدلا من أن يكونا دعامتين له، ونراهما بسيطين فى مظهرهما يعلوهما تاجان يرتكز عليهما العقد ، ولكنهما ينتهيان من أسفل بإبريقين مقلوبين ، فيظهران كأنهما معلقان فى العقد أو نراهما مثبتين أسفل العقد ، وتزين جوانبهما الأزهار التى تظهر كأنها معلقة بهما ، أو يبدوان كفر عين طويلين مزهرين يتدليان من جانبى العقد[(١٢٥)] .

وفى بعض السجاجيد يتدلى من مفتاح العقد على أرضية المحراب ثريا على شكل باقة من الزهور موضوعة داخل إبريق مقلوب ، وفى بعض الأمثلة تتحول

---

(122) Formenton (F.) op. cit, p. 94 .

(١٢٣) آصلان آبا (او قطاى) المربع السابق ص ٢٨٢ .

(124) Formenton (F.) op. cit, p. 94 .

(١٢٥) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ١٨ .

هذه الباقة إلى فرع طويل مزهر يشبه السلسلة الفقريه ، يمتد على طول أرضية المحراب حتى نهايتها من أسفل بأشكال يشبه كل منها الكف المفتوحة الأصابع لتدفع عن صاحبها شر الحسد (١٢٦) .

ويشاهد فى أرضية ساحه محاريب بعض سجاجيد قولا رسم لشجرة سرو كبيرة تمتد حتى قمة عقد المحراب أو رسوم لمجموعات متشابهة من القباب الصغيرة والمبانى تظللها أشجار سرو (من نوع قولا مزار لك) .

ويزين توشيحات العقود فى سجاجيد قولا رسوم زهرات محورة أو وردات هندسية أو زخارف عربية مورقة (ارابيسك) .

أما الحشوات التى تعلو المحراب فتزخرف فى سجاجيد قولا بوحدات تشبه التنين (وهى مماثلة لتلك التى رأيناها فى سجاجيد جورديز) أو بزخارف عربية مورقه ، أو بزهرات قرنفل ، أو بوردات هندسية أو باشكال نجمية .

وكانت إطارات سجاجيد قولا تتكون إما من شريط واحد عريض يكتنفه شريطان ضيقان يحتوى على عناصر زخرفية من الزهور والثمار فى مجموعات متماثلة ترسم فى شكل مربعات متجاورة تصف على نمط واحد ولكن بألوان مختلفة ، أو من مجموعة من الأشرطة الرفيعة وصل عددها فى بعض الأحيان إلى عشرة أشرطة تزدان برسوم زهور أو وردات هندسية أو خطوط هندسية أو وحدات هندسية من نوع التنين أو على شكل حرف S ، أو بزخرفة تعرف باسم «المفتاح» (١٢٧) .

ومن الجدير بالذكر أن سجاجيد قولا التى ازدانت بالإطارات المتعددة الأشرطة

---

(١٢٦) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ١٩ .

(١٢٧) لتشبه هذه الوحدة الزخرفية مفتاح الضبه الخشبية التى كانت تستعمل فى غلق الأبواب وتختص السجاجيد من نوع قولا أكثر من غيرها من الأنواع الأخرى بشريط زخرفة المفتاح وترسم هذه الوحدة عادة متجاورة ومتصلة ببعضها راجع مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ٣٠ .

كانت تعرف باسم (قولا شبكلى) أو باسم (قولا شبكلى سنيكلى) إذ زينت ارضية المحراب برسوم البراعم أو الزهرات فى صفوف وهى تذكرنا بتصميمات بعض أنواع سجاجيد جورديز .

أما الوان سجاجيد قولا فقد كانت داكنة (غبراء) وأقل بهاءً من ألوان سجاجيد جورديز مع ميل واضح لاستخدام الأصفر والأزرق والأحمر .

ويمكن تقسيم سجاجيد قولا إلى ثلاثة أنواع . النوع الأول ويستخدم فى الصلاة، والنوع الثانى ويستخدم للتعليق وقد تميزت سجاجيد هذا النوع بنسيجها الناعم الرخو ووبرتها القصيرة ويتراوح عدد العقد فيه ما بين (١٠٠:٦٤) عقدة فى البوصة المربعة [١٢٨] .

أما النوع الثالث فيعرف باسم قولا مزارلك ، وأغلب الظن أنه كان يستخدم فى الترب والمزارات إما لكى يفرش على الأرض أو كى يوضع على قبور السلاطين والأمراء . وكبار القوم [١٢٩] .

ومن أمثلة سجاجيد قولا سجادة صلاة ترجع إلى منتصف القرن (١٢هـ/١٨م) [١٣٠] ، يرتكز عقد محرابها على عمودين فقد صفاتهما المعمارية ، ويتدلى من مفتاح العقد على أرضية المحراب ثريا على شكل باقة من الزهور موضوعة داخل إبريق مقلوب .

أما توشيحتا العقد فيزينها وحدات من الزخرفة العربية المورقة يعلوها صف من الشرافات يتخللها رسوم أزهار ، واستخدام النساج اللون السمنى فى عمل أرضية

---

(١٢٨) ابوالفتوح (كوثر) د. المرجع السابق ص ٨٠ .

(١٢٩) اشتهر بإنتاج هذا النوع من السجاد مدينه قولا ومدينة قير شهر وعن رسوم هذا السجاد راجع زخارف السجاد العثمانى المستوحاه من العناصر المعمارية فى نفس الفصل . راجع مصطفى (محمد) د. المرجع السابق لوحه ١٨ ، ٢٠ .

(١٣٠) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة . رقم سجل ١٥٨١١ القياس (١,٦٨ ×١,٢٥م) ويحتفظ متحف كليه الاثار ـ جامعة القاهرة بسجادة من هذا النوع . راجع حسن (زكى محمد) د.اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية شكل ٧٠٢ .

المحراب واللون الأزرق الداكن فى عمل أرضية توشيحتى عقد المحراب .

وللسجادة إطار عريض يزدان برسوم نباتية محورة ورسوم أزهار القرنفل (لوحة رقم ٢٠٤) وسجادة من الحرير ترجع إلى أوائل القرن (١٣هـ/١٩م) [١٣١]، يتميز عقد محرابها بشكله المفصص وبارتفاعه ووجود خاصرتين بارزتين له إلى داخل المحراب ، وأيضاً بزخرفة أرضية ساحة محرابها برسم شجرة سرو كبيرة (لوحة رقم ٢٠٥) واستخدم النساج فى عمل زخارف هذه السجادة الألوان الأزرق والأخضر الزيتونى الداكن والأبيض والسمنى (العاجى) .

سجاجيد لاديق :

لاديق بلدة تقع بالقرب من قونية تمتاز بسخاء أصوافها ولمعان الوانها [١٣٢]، ويتجلى فى سجاجيد الصلاة المنسوبة إلى هذه المدينة خاصة أو ميزة تجعل من السهل التعرف عليها من بين أنواع سجاجيد الصلاة العثمانية الأخرى، وتتمثل هذه الخاصية فى وجود شريط أعلى المحراب أو أسفله يحتوى على أشكال تشبه الشرافات المتجاورة يخرج من بينها أو من قمتها سيقان نباتية طويلة تنتهى بزهور شقائق النعمان (التوليب) .

كما تتميز سجاجيد لاديق أيضاً بمحاريبها الثلاثية العقود والتى يكون العقد الأوسط فيها هو الأكثر ارتفاعا واتساعا من الأخريين ، وترتكز هذه العقود فى الغالب على عمودين لهما صفة معمارية إذ يطابقا الشكل المعمارى من حيث اشتمالهما على القاعدة والبدن والتاج .

ويشاهد فى الإنتاج المتأخر من سجاجيد لاديق المحراب ذو العقد المتدرج بهيئة المقرنصات ، وفى الغالب تكون أرضية المحراب خالية من الزخارف .

وتزدان كوشات عقود المحاريب فى سجاجيد لاديق بزخارف نباتية محورة من أوراق وأزهار أو بزخارف عربية مورقة يسودها الجفاف .

---

(١٣١) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٢٤٤٨٨ (القياس ٢٫٠٣ × ١٫٣٨م) .

(١٣٢) آصلان آبا (او قطاى) المرجع السابق ص ٢٨٢ .

أما الأطار فيزدان عادة بأشكال هندسية سداسية متكررة تضم بداخلها زهوراً كبيرة أو أشكال شرافات هرمية الشكل فى أوضاع معكوسة تحتوى على مراوح نخيليه .

ومن أمثلة سجاجيد لاديق للصلاة سجادة ترجع إلى أما القرن (١١هـ/١٧م) [(١٣٣)] يتميز محرابها باتخاذه هيئة عقود ثلاثية أوسطها أكبرها وأكثرها ارتفاعاً ترتكز على أعمدة مزدوجة ذات كيان معمارى ، ويزين إطارها أشكال شرافات هرمية فى أوضاع متعاكسة تحتوى على مراوح نخيليه ..

واستخدم النساج فى عمل زخارف هذه السجادة الألوان الأبيض والأحمر والأصفر والأزرق والفيروزى والبنى الفاتح والداكن . (لوحة رقم ٢٠٦) .

ومن سجاجيد الصلاة من نوع الصف سجادة ترجع إلى منتصف القرن (١٢هـ / ١٨م) [(١٣٤)] تميزت عقود محاريبها باتخاذها هيئة مدرجة تشبه المقرنصات ، وبزخرفة توشيحتى عقدها الأوسط بشكل محور لطائر يتألف من ورقة مسننه الحواف وزهرة ، وأرضية محراب هذه السجادة عاجيه اللون (لوحة رقم ٢٠٧) .

ومن أمثلة سجاجيد لاديق التى تحمل تاريخ صناعتها سجادة مؤرخه فى سنة (١٢٠٤هـ / ١٧٩٠) [(١٣٥)] يغلب على عناصرها البساطة والتحوير .

ومن أمثلة سجاجيد لاديق من نوع (مزارلك) سجادة ترجع إلى منتصف القرن (١٣هـ / ١٩م) [(١٣٦)] تزدان ساحة محرابها بمجموعات من رسوم

---

(١٣٣) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٢٢ القياس (١,٩٢ ×١,٣٥م ويحتفظ متحف كليه الاثار ـ جامعة القاهرة بسجادتين من هذا النوع من سجاجيد لاديق انظر : رقم سجل١٧٥١ القياس ٢,٥٠×١,١٠م Hassan (Z.M) op. cit, pl 92. رقم سجل ١٧٠٩ القياس ٢,٠٠ × ١,٤٠م Hassan (Z.M) op. cit, pl 93

(١٣٤) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٨٥٦١٤ القياس ٢,٥٢×١,٦٠م انظر مصطفى (محمد) د. المرجع السابق لوحة ١٣ .

(١٣٥) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨١٩ القياس ٢,٠٠ × ١,٢٠م انظر مصطفى (محمد) د. المرجع السابق لوحة ١/١٧ .

(١٣٦) محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٢١ القياس ١,٤٥ × ٠,٩٨م انظر مصطفى (محمد) د. المرجع السابق لوحة ٢/١٨ .

عمائر وأشجار ومنازل ومآذن يحف بها سور له باب يتقدمه كوخ لحارس الجبانه، وللسجادة إطار يتكون من شريطين يحتوى الداخلى على زخرفة أرجل التنين والخارجي على زخارف باروكية ، واستخدم النساج اللون الأبيض والأحمر والبنى والأزرق فى عمل زخارف هذه السجادة . (لوحة رقم ٢٠٨) .

سجاجيد قيرشهر :

نسجت سجاجيد قير شهر فى مدينة تحمل نفس الاسم بوسط الأناضول ، وهى تتشابه كثيراً مع سجاجيد موجور التى تقع فى نفس مقاطعة قيرشهر سواء فى الخصائص العامة أو فى زخرفة الاطار ، وإن كان هناك اختلاف فى الألوان المستخدمة فى كلٍ منهما حيث كانت أغلب أرضيات المحاريب فى سجاجيد قيرشهر تلون بألوان داكنة وشاحبة خاصة الألوان الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر [١٣٧] .

وقد انتجت قير شهر عدة أنواع من السجاجيد من أهمها :

سجاجيد قير شهر للصلاة [١٣٨] : وتمتاز بأن عقد المحراب فيها يتخذ شكلاً مدرجاً من عدة خطوط تتراوح بين ثلاثة وستة خطوط مختلفة الألوان ، ويتوج قمة عقد المحراب فى أغلب الأحيان شكل شرافة تنتهى بحلية معقوفة بهيئة رأس السهم ، وتخلو أرضية المحراب فى سجاجيد قيرشهر عادة من الزخارف.

سجاجيد قيرشهر مزارلك : ومن أمثلتها سجادة [١٣٩] ترجع إلى منتصف القرن (١٣هـ / ١٩م) تزدان أرضية محرابها بوحدة زخرفيه متكررة من عنصر

---

(137) Formenton (F.), op. cit, p. 88 ..

(١٣٨) نشر مصطفى (محمد) د. المرجع السابق لوحة ٢/١٧ سجادة ترجع إلى اوائل القرن ١٣هـ / ١٩م محفوظة فى متحف الفن الاسلامى من نوع قيرشهر شبكلى ، وهى تحمل الكثير من الخصائص الزخرفية التى تميز سجاجيد جورديز من نوع جورديز شبكلى.

(١٣٩) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٧٩٢ . القياس ٦٦را × ١٤را م. انظر مصطفى (محمد) د. المرجع المرجع السابق لوحه ١/١٨ .

المنظر الطبيعى تتألف من رسوم عمائر وأشجار سرو بهيئة تشبه السفينه .

واستخدم النساج فى عمل زخارف هذه السجادة الألوان الأحمر الطوبى والأحمر المائل إلى اللون البنفسجي والأزرق بدرجاته المختلفة والفيروزى والأسود والأصفر والبنى .

سحبا جيد موجور :

يتمثل معظم إنتاج هذه المدينة فى سجاجيد الصلاة ، وهى شديدة الشبه بسجاجيد قيرشهر فيما عدا الألوان التى تبدو فى سجاجيد موجور أكثر بهاءً .

وتختلف سجاجيد موجور عن سجاجيد يورك أيضاً ليس فقط فى كونها مصممة على أنها سجاجيد صلاة ولكن يشاهد هذا الاختلاف فى درجات الألوان رغم أن القاعدة اللونية فى كلا النوعين واحدة ، ويرجع هذا الاختلاف إلى استخدام نساجي يورك لأنواع من الصرف أقل جودة ولمعاناً (١٤٠) .

وتتميز سجاجيد موجور بإطاراتها العريضة التى تحتوى على أشرطة تزدان بوحدات زخرفية هندسية مثل أشكال المعينات التى تحتوى على زهور نجمية بهيئة تشبه تربيعات البلاطات الخزفية العثمانية أو الزخرفة المعروفة باسم زخرفة المفتاح اليونانى أو زخرفة أرجل التنين .

وعادة ما تكون أرضية المحراب بلون أحمر داكن (١٤١) ، وفى بعض الأمثلة النادرة نجدها ذات لوان أخضر شاحب أو لون أحمر مائل إلى اللون البنى.

ومن أمثلة سجاجيد موجور سجادة (١٤٢) ترجع إلى منتصف القرن (١٣هـ/ ١٩م) تتميز بعقد محرابها المدرج ، وبوجود حشوه ، أعلى المحراب

---

(140) Fermenton (F.) op. cit, p. 86 .

(141) Ibid p. 87

(١٤٢) محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، رقم سجل ١٥٧٩٥ القياس ١,٨٧ × ١,٣٨م. انظر مصطفى (محمد) د. المرجع السابق لوحه ١/١٩ ومن الجدير بالذكر أن هذه السجادة تتشابه فى زخارفها مع سجادة أخرى من طوزلا ترجع إلى منتصف القرن (١٣هـ / ١٩م) وأن غلب على زخارفها النباتية التحوير . انظر المرجع نفسه لوحه ٢/١٩ .

تذكرنا بتلك التى ظهرت فى سجاجيد مدينة لاديق ، وكذلك بإطارها العريض الذى يحتوى على أشكال معينات متكررة بداخلها زهور نجميه .

واستخدم النساج فى عمل زخارف هذه السجادة الألوان الأبيض والأحمر الطوبى والأزرق والأسود والأصفر والأرجوانى والبنى .(لوحة رقم ٢٠٩) .

سجاجيد ميلاس :

تعتبر ميلاس مدينة ومقاطعة فى نفس الوقت وهى تقع فى الجنوب الغربى للأناضول على ساحل بحر إيجة .

وتكون السداة واللحمة فى سجاجد ميلاس عادة من الصوف وأحيانا من القطن وذلك بواقع خيطين من خيوط اللحمة بين صفوف العقد ، أما الوبرة فهى من الصوف وتكون متوسطة الطول[١٤٣] .

وكغيرها من أنواع السجاجيد التركية التى كانت تنتج فى مناطق مختلفة من الأناضول يلاحظ أن سجاجيد ميلاس ذات تصميمات مختلفة تجعل تصنيفها من الأمور الصعبة فى بعض الأحيان ، حتى إن البعض أطلق عليها اسم السجاجيد المهجنة .

وعلى الرغم من ذلك فقد تميزت سجاجيد ميلاس عن غيرها من أنواع السجاجيد التركية بمجموعة من الخصائص سواء فى التصميم أو الزخارف أو الألوان وهى :ـ

أولاً : استخدام الألوان المبهجة مثل اللون المشمشى المشرب بالحمرة فى الأرضية واللون الأخضر المائل إلى الاصفرار فى زخارف الإطار ، على أن سيادة هذه الألوان لم تمنع النساج من استخدام الألوان الأبيض والأرجوانى والأزرق الداكن [١٤٤] .

---

(143) Fermenton (F.) op. cit., p. 98 .

(١٤٤) آصلان آبا (اوقطاى) المرجع السابق ص ٢٨٣ .

ثانيًا : التحوير الشديد فى العناصر الزخرفية النباتية بحيث يصعب فى بعض الأحيان التعرف على أصول هذه العناصر من أزهار وأشجار ويشير (فرمنتون ـ Fermenton) بان هذا الأمر يحتاج إلى خيال خصب ومقدرة على التخيل(١٤٥) .

ثالثًا : اتخاذ محاريبها شكلا بهيئة المعين فى أجزائها العليا والتى قد تبلغ من اتساعها فى بعض الأحيان نصف اتساع إطاراتها .

رابعًا : وجود شكل هندسى بهيئة المعين فى وسط أرضية المحراب بداخله زخرفة هندسية تشبه القطاع فى الحجر الكريم (فص الماس) يخرج من أطراف تنتهى بأشكال مثمنات صغيرة تحتوى على نجوم ذات ثمانية أطراف .

خامسًا : زخرفة توشيحتى عقد المحراب بعناصر زخرفية متماثلة تنبثق من المركز أعلى مفتاح عقد المحراب . ومن أمثلة سجاجيد ميلاس سجادة ترجع إلى القرن (١٣هـ/١٩م)(١٤٦) يتخذ عقد محرابها شكل المعين ويزدان شريط إطارها الرئيسى بزخارف تتألف من وريدات وأشكال ماسية تحيط بها رءوس سهام وزخرفة المفتاح الإغريقى (لوحة رقم ٢١٠) .

سجاجيد مكرى

تنسب لصناعة مدينة مكرى ، ويتميز عقد المحراب فى هذا النوع من السجاد باتخاذ قمته هيئة قمة المئذنة المنتهية بهلال ، ويزخرفة أرضية المحراب بوحدات متكررة من الزخارف النباتية المحورة .

ومن أمثلة هذه السجاجيد سجادة ترجع إلى القرن (١٢هـ/١٨م)(١٤٧) تزدان توشيحتا عقد محرابها بزخارف كتابية تتضمن عبارة الله أكبر والشهادتين ، فى حين شغلت أرضية محرابها بوحدة زخرفية متكررة تتألف من زهرة هندسية

---

(145) Fermenton (F.) op. cit., p. 98 .

(146) Ibid., p. 103 .

(١٤٧) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٤٣٢٣ القياس ١,٤٢×١,٠٠م

الشكل ، ولهذه السجادة إطار عريض تزينه زخرفة أرجل التنين .

واستخدم النساج فى عمل زخارف هذه السجادة الألوان الأزرق الداكن والفاتح والبنى الداكن والفاتح والأبيض والسمنى والأصفر والأحمر الطوبى (لوحة رقم ٢١١) .

سجاد شرق ووسط الأناضول . ويمكن تقسيمه إلى نوعين :ـ

أولاً : سججيد يورك[١٤٨] : ويغلب على تصميمات سجاجيد هذا الإقليم الطابع الهندسى ، وتشابه تصميماته وزخارفه مع تصميمات وزخارف السجاد القوقازى وخاصة زخارف الإطارات [١٤٩].

وتمتاز سجاجيد يورك باستخدام الألوان الأصفر والعاجى والبرتقالى والأخضر والأزرق الفاتح والبنفسجى .

ومن أمثلته سجادة [١٥٠] تزدان ساحتها بشكل سداسى بداخله شكل سداسى آخر بهيئة محرابين متقابلين يتخذ عقدهما شكل مدرج ويتوسطهما زخرفة المفتاح ، فى حين شغلت بقية الساحة برسوم زهور ذات طابع هندسى وأشكال هندسية سداسية صغيرة تحتوى على نجوم ذات ثمانية أطراف .

أما الإطار فيزدان بأشرطة عريضة تزينها زخارف تتألف من فرع نباتى يحمل ثمار ووحدة متكررة من زخرفة المفتاح أو الكلاب الراكضة (لوحة رقم ٢١٢) .

ثانيًا : سجاجيد قونية : استخدم فى صناعة هذا النوع من السجاجيد صوف خشن وغليظ نتج عنه نسيج سميك ، ويتراوح عدد العقد فى هذه السجاجيد ما بين (٥٦ : ٤٤) عقدة فى البوصة المربعة [١٥١].

---

(١٤٨) تتشابه سجاجيد يورك مع السجاجيد المعروفة بسجاجيد يحى وإن كانت الأخيرة أكثر اعتماداً على الخطوط الهندسية وتتميز زخارف إطاراتها بالبساطة انظر .

Fermenton . (F.) , op. cit., pp. 88 , 89 .

(149) Ibid , p. 84 .

(150) Ibid , p. 85 .

(١٥١) أبو الفتوح (كوثر) د. المرجع السابق ص ١٣٤ .

ويرسم عقد محراب سجاجيد قونية عادة من عدة خطوط متعرجة بهيئة مدرجة وله خاصرتان ينتهى طرفاهما بحلية معقوفة .

سجاجيد تزينها أشكال جلود الحيوانات :

نختتم حديثنا عن أنواع السجاد العثمانى بالإشارة إلى مجموعة السجاجيد التى تزينها أشكال جلود الحيوانات ، وهى تعتبر مجموعة ذات مميزات خاصة ضمن مجال فن صناعة السجاجيد التركية ، إذ نرى فى ساحة سجادة من هذا النوع يرجع تاريخها إلى القرن (١١هـ/ ١٧م) وقد غطيت بالكامل بجلد فهد مرقط [١٥٢] ، ولما كانت جلود الحيوانات تستخدم عادة فى الصلاة ، فقد كان من الطبيعى أن تتحول الفكرة إلى تعبير زخرفى يستخدم فى تزيين سجاجيد الصلاة .

(١٥٢) آصلان آبا (اوقطاى) المرجع السابق ص ٢٨٣.

الفصل السادس

التحـــف الزجاجيـــة

يصبح من الضروري قبل أن نتحدث عن التحف الزجاجية فى العصر العثمانى وأنواعها وأشكالها ومراحل تطورها وأماكن وطرق صناعتها ، وزخارفها . والأغراض المختلفة التى كانت تستخدم فيها أن نشير ولو فى عجالة إلى الأحوال التى كانت عليها هذه الصناعة فى الأناضول قبل العصر العثمانى وعلى وجه الخصوص فى زمن الدولة البيزنطية وزمن دولة سلاجقة الأناضول (سلاجقة الروم) .

فقد عنى البيزنطيون بصناعة الزجاج عناية ملحوظة وشجعوا على قيامها وتطورها حتى إنهم أعفوا طائفة نافخى الزجاج فى بعض الفترات من دفع الضرائب ، ومن الطرق الصناعية التى شاع استخدامها خلال هذه الفترة طريقة التذهيب حيث استعملوها بكثرة فى زخرفة أوانيهم الزجاجية [١] .

واستمر الاهتمام بصناعة الزجاج فى عهد سلاجقة الروم فقد عرف السلاجقة أشغال الزجاج التى تعرف بالشمسيات أو القمريات ، وتم الكشف عن بعضها فى الحفريات التى أجريت فى قباد آباد فى قصر علاء الدين كيقباد الأول حيث كانت تزين نوافذ هذا القصر[٢] .

كما كشف فى نفس الموقع عن مجموعة أخرى من التحف الزجاجية مثل الزهريات والكؤوس والأقداح والقنينات ، بالإضافة إلى مجموعة من المصابيح الزجاجية ذات اللون الأزرق والأخضر والأرجوانى والبنى والأصفر[٣] .

ويذكر (متين سوزان ـ Metin Sözen) أن هذه المكتشفات تدل على أن سلاجقة الروم كانوا على دراية بتشكيل الزجاج بطريقة النفخ ، وطريقة القطع بواسطة عجلة خاصة ، وعلى أنهم كانوا ينتجون تحفًا زجاجية مزخرفة بطريقة

---

(١) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٤١ حاشية رقم ١ .

(٢) كشف عنها فى موسم حفاير ١٩٦٥ ـ ١٩٦٦ آصلان آپا (اوقطاى) المرجع السابق ص٢٧٠ .

(٣) كشف عنها فى موسم حفاير ١٩٦٦ . Öney (G.), Anadolu Selçuklu, p. 254

الحز أو الحفر أو البريق المعدنى [٤].

ومن أكثر هذه المكتشفات أهمية طبق من الزجاج المطلى بالذهب والمينا[٥]، تزدان حافته من الداخل بشريط كتابى بخط الثلث يتضمن اسم السلطان السلجوقى غياث الدين كيخسرو الثانى (٦٣٥ ـ ٦٤٥هـ/ ١٢٣٧ ـ ١٢٤٧م)[٦]، أما مركز الطبق (القاع) فتزينه زخارف نباتية تتألف من زهور وأنصاف مراوح نخيلية ووحدات من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى .

وتزدان حافة الطبق من الخارج بفرع نباتى متماوج تخرج منه وريقات نباتية نفذت بالمينا على أرضية مذهبة .

ويظهر التأثير السورى بوضوح فى شكل هذا الطبق وأسلوب صناعته إذ يلاحظ أنه يتشابه مع تلك التى كانت تصنع فى بعض البلدان الشامية على وجه الخصوص فى دمشق وحلب ، وتشير (أونى ـ öney) إلى احتمال صناعة هذا الطبق فى سوريا ذلك أن كثيراً من التحف الزجاجية كانت تصنع خصيصًا فى سوريا من أجل سلاطين وأمراء سلاجقة الأناضول ، ومما يؤكد ذلك العثور ضمن هذه المكتشفات على قطعتين من الزجاج المطلى بالمينا يرجح أنهما يشكلان أجزاءً من أقداح مخروطية الشكل من النوع الشائع إنتاجه فى سوريا[٧].

وليس هناك شك فى أن صناعة التحف الزجاجية قد تأثرت زمن سلاجقة الروم تأثراً واضحًا بالأساليب الفنية فى بلاد الشام ، تلك البلاد التى كانت مشهورة بأوانيها الزجاجية قبل الإسلام وخلال العصر الإسلامى ، وأن هذا التأثر قد نتج عن استيراد بعض التحف الزجاجية من صناعة بعض المدن السورية مثل

---

(4) Sözen (M.), op. cit., p. 255 .

(٥) كان هذا الطبق مكسوراً عند اكتشافه ، وقد رمم وتم عرضه فى متحف مدرسة قره طاى فى قونية ويبلغ قطره ٥ر٣٠سم وارتفاعه ٤ر٢سم و Öney (G.) op. cit., pl. 116, 117

(٦) هو ابن السلطان علاء الدين كيقباد الأول ، ويدلنا ذلك على أن قصر السلطان علاء الدين فى قوباد آباد ظل مستخدما من قبل خلفائه.

(7) Öney (G) op. cit, p. 254 .

حلب أو دمشق ، أو نتيجة لانتقال بعض صناع الزجاج السوريين للعمل فى بعض المراكز الفنية السلجوقية فى الأناضول أو نتيجة للأمرين معا .

وفى الحفريات التى جرت فى منطقة (صمصات ـ Samsat)[٨] كشف عن أعداد كبيرة من الأوانى الزجاجية معظمها من الكؤوس والأقداح المزخرفة بالمينا والبريق المعدنى ، ومن أمثلتها جزء من كأس[٩] يزدان بشريط كتابى بخط الثلث مفقود منه جزء كبير يقرأ فيه « .... السلطان الملك العالم العادل .... » (لوحة رقم ٢١٣) .

ومثلما كان الحال بالنسبة لصناعة الزجاج فى عهد دولة سلاجقة الروم من حيث اعتمادها على استيراد بعض أنواع المنتجات الزجاجية من سوريا إلى جانب الأنواع التى كانت تنتج محليًا نجد أن الدولة العثمانية كانت تقوم أيضًا باستيراد بعض أنواع المنتجات الزجاجية من بعض البلدان الأوربية مثل البندقية وساكسونيا وبوهيميا وغيرها[١٠] إلى جانب ما كانت تنتجه المصانع فى البلاد .

---

(٨) كشف عنها فى موسم حفائر ١٩٧٨ ـ ١٩٧٩ .

(9) Öney (G) op. cit, pl. 117 .

(١٠) تضمنت وثيقة مؤرخة فى عام ٩٦٣هـ / ١٥٥٥م محفوظة فى مكتبة متحف طوبقابى سراى ، طلبية كبيرة من الزجاج البندقى المصدر إلى تركيا ، بل إنها حددت عدد المشكاوات والألواح الزجاجية المطلوبة وأسعارها بالاقجات التركية ، وكانت مشكاوات وفوانيس جامع السلطان أحمد الأول ١٠١٨هـ / ١٦٠٩م مستوردة وكذلك قصر إبراهيم باشا وقصور أدرنه واستانبول حيث يشير مخطوط باللغة التركية يحمل عنوان (أسعار دفترى) محفوظ بمكتبة متحف طوبقابى سراى مؤرخ فى عام ١٠٥٠هـ/ ١٦٤٠ ـ ١٦٤١م إلى هذه التحف الزجاجية وأنواعها مثل القاظات والأباريق والدوارق ، وأعدادها ، ومواصفاتها وأسعارها بالاقجات التركية والجهات المستوردة منها وهى ساكسونيا وبوهيميا ومولدافيا والداتوب وبولندا والبندقية . انظر نور (حسن) د.تحف زجاجية وأخرى بللورية من عصر الأسرة العلوية ، دراسة أثرية فنية لنماذج من القرن (١٣هـ / ١٩م) مجلة كلية آداب سوهاج ، جامعة جنوب الوادى ، العدد الثانى والعشرون (مارس ١٩٩٩) اصدار خاص . ص ٣٨ .

Rogers (M.). Glass in Ottoman Turkey " . Deutsches ' Archaologisches Institut A Bteilung Islanbul . Sonderdruckaux Islanbuler Mitteilungen Band 33, 1933 , pp. 239 , 266 .

وعرف العصر العثمانى إنتاجاً وفيراً من التحف الزجاجية مثل الشمعدانات وزهريات تنسيق الأزهار وقنينات حفظ ماء الورد والأقداح والأباريق والدوارق وأوعية تبريد الشراب والركوات (الزمزميات) والزجاجات العادية والأكواب والسكريات حتى القنابل اليدوية ومصابيح السفن والمصابيح العادية ، وقطع الزجاج الملون المستخدمة فى عمل النوافذ (الشمسيات أو القمريات)(١١).

ويصعب الحديث عن مراحل تطور صناعة التحف الزجاجية فى العصر العثمانى بشيء من التفصيل ، ذلك أن المعلومات التى بين أيدينا قليلة وغير كافية .

وعلى سبيل المثال لا توجد إشارة إلى صناعة الزجاج فى فترة القرن (٨هـ/ ١٤م) كذلك الأمر بالنسبة لفترة نهاية القرن (٩هـ/ ١٥م) وبداية القرن (١٠هـ/١٦م) حيث لم تشر قوانين نامة عصر السلطان بايزيد الثانى (٨٨٦ ـ ٩١٨هـ/ ١٤٨١ـ ١٤٨١ـ ١٥١٢م) فى بورصة وادرنه واستانبول إلى صناعة الزجاج .

صناعة الزجاج العثمانى فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) :

تعتبر النوافذ الزجاجية الملون الموجودة فى بعض الجوامع العثمانية من أهم ما وصلنا من أشغال الزجاج خلال هذه الفترة وخاصة تلك الموجودة فى جامع السليمانية (٩٦٥هـ/ ١٥٥٧م) وهى من الأعمال ذات الشهرة الكبيرة وتنسب إلى صناعة رجل يدعى إبراهيم السكران »(١٢).

ومن المحتمل أن تكون النوافذ ذات الزجاج الملون الموجودة فى مسجد مهرماه سلطان(١٣) (٩٥٥هـ/ ١٥٤٨م) ومسجد رستم باشا (٩٦٩هـ/ ١٥٦١م) من عمل هذا الصانع أيضاً .

---

(١١) أصلان آبا (اوقطاى) المرجع السابق ص ص ٢٧٠ ، ٢٧١ .

(١٢) أصلان آبا (اوقطاى) المرجع السابق ص ٢٧١) . Sözen (M.) op. cit., p. 255

(١٣) مهرماه سلطان هى زوجة رستم باشا وابنة السلطان سليمان القانونى من زوجته خرم سلطان وتوفيت عام ٩٦٥هـ / ١٥٥٧م .

ومن الجدير بالذكر أن بعض المخطوطات العثمانية التي ترجع إلى فترة السلطان مراد الثالث قد اشتملت على تصاوير تظهر بعض طوائف صناع الزجاج وهم يعرضون إنتاجهم على السلطان في حفلات ختان أبنائه ، ومن أمثلتها تصويرة من مخطوط السورنامة (مؤرخ في سنة ٩٩١هـ/ ١٥٨٣م) ومحفوظ في مكتبة طوبقابي سراي) يظهر فيها طائفة نافخي الزجاج وآتونهم وقد هم بعضهم بالنفخ والبعض الآخر في استخراج القطع من الآتون في حين أمسك البعض منهم في أيديهم بنماذج من إنتاجهم تتمثل في أباريق وقناني ذات رقاب طويلة[١٤]، ويظهر في صورة أخرى من نفس المحفوظ طائفة صناع النوافذ ذات الزجاج الملون ، فنراهم وهم يثبتون قطعًا ملونة وسط ملاط بعض النوافذ[١٥].

وفي الحفريات التي أجريت في جزيرة رودس عثر على مجموعة من القنابل اليدوية الزجاجية (جلل النفط) التي استخدمها الجيش العثماني في حصار الجزيرة زمن السلطان سليمان القانوني ، وقد نقلت هذه المجموعة إلى المتحف البريطاني بلندن ، ويلاحظ أن هذه المجموعة من القنابل اليدوية الزجاجية مصنوعة من الزجاج الأحمر والأخضر والبني اللون وتوجد فقاعات هوائية في جدرانها[١٦].

كما جاء في كتاب « وصف القسطنطنية » الذي أعد زمن السلطان مراد الثالث بغرض وصف كافة النقابات والمهن ومنشآتها بالمدينة إشارة إلى وجود دار لصانعي الزجاج بمدينة استانبول[١٧].

---

(١٤) آصلان آبا (اوقطاي) المرجع السابق لوحة ١١ .

(١٥) المرجع نفسه لوحة ٢٩ .

(١٦) نور (حسن) د. المرجع السابق ص ٣٩ .

(١٧) الصفصافي (أحمد المرسي) د. المرجع السابق ص ١٥٦ .

صناعة الزجاج العثمانى فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) :

أشار الرحالة التركى إوليا چلبى إلى أماكن صناعة الزجاج بمدينة استانبول لكنه لم يتكلم عن الإنتاج ، وإن كان قد حدد موقعاً كمتجر للزجاج فى حى جلطة الذى يسكنه الأجانب المسيحيون .

وفى أواخر القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) كان (جورج كريبك ـ Georg Kerybich) تاجراً منتظماً فى نقل الزجاج من منطقة شمال بوهيميا إلى مستودعات استانبول(١٨) .

ومن أهم أمثلة العمائر الموجود بها نوافذ ذات زجاج ملون فى فترة القرن (١١هـ/ ١٧م) قصر طوبقابى ، وجامع السلطان أحمد الأول (١٠٢٦هـ/١٦١٧م) وبعض المنازل الفخمة فى الأناضول .

صناعة الزجاج العثمانى فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين (١٨ ـ ١٩م) :

تركزت صناعة الزجاج العثمانى فى هذه الفترة بمدينة استانبول فى منطقتى أغرى قابى وتكفور سراى ، وقد وجدت فى جوار مصنع للبارود فى باقركوى عجلات قوية ضخمة ، حسنة الزخرفة ، تدور بها حيوانات الجر ، كما وجدت هرّسات أو هاونات للطحن ، ومصانع للزجاج ، ومراجل لنترات البوتاس (ملح البارود) وقمائن للحرق .

وفى أيام حكم السلطان مصطفى الثالث (١٧٥٧ـ ١٧٧٤م) تقرر تجميع كل مصانع الأدوات الزجاجية فى تخوم تكفور سراى ، كما تقرر حظر فتح أية مصانع أخرى فى أية جهة أخرى ، وكان أنقى وأنصع أنواع الرمل الصالح لصناعة الزجاج موفوراً فى « قوم برغاز » قرب « يدى قلة » حيث كان يستجلب من هناك .

وقد وجدت مصانع خاصة لعمل القنانى والخيوط الزجاجية والمرايا . وتضمن الإنتاج أنواع الزجاج العادى والملون والبلور ، أما الأصناف غير الجيدة

---

(١٨) نور (حسن) د. المرجع السابق ص ص ٣٨ ، ٣٩ .

والتى لا تتفق والمستوى المطلوب فكانت تدمر ، ويحاسب المسئولون عنها .

وفى بداية القرن (١٣هـ/ ١٩هـ) حصل مصنع قرب جوبوقلو ، على إذن من السلطان لإنتاج أوان فاخرة ، ذات مستوى رفيع من الزجاج والبلور ، ثم لم تلبث الدولة أن اشترت هذا المصنع ، وفى عام ١٨٤٦م عين « طاهر أفندى » لإدارة هذا المصنع ، وامتاز هذا المصنع بعمل الأنواع العالية المستوى من الزجاج ، ومن ذلك النوع المسمى « بعين البلبل »[١٩] وقد استقبل هذا النوع بتقدير عظيم ، وأخذ هذا النوع اسمه من تعدد الألوان التى استخدمت فى صناعته ، والتى تجعل الناظر إليه ، كالناظر فى عين البلبل . (لوحة رقم ٢١٤) .

وفى عام ١٨٤٨م أثناء حكم السلطان عبد المجيد افتتح درويش اسمه محمدده ده فى (بكقوز ــ Beykoz) وكان الرجل قد تعلم صناعة الزجاج فى إيطاليا ، ولما عاد أنتج فى مصنعه السلطانيات البللورية والمموهة بالذهب ، وكذا الأطباق والقنانى والزهريات[٢٠] ، ولا سيما تلك التى على شكل زهرة التوليب ، وكثيراً غير ذلك ، وكان أسلوب الإنتاج جيداً وأصيلاً ، حتى إنه اشتهر باسم « زجاج بكقوز » كما صنعت فى هذا المصنع أيضًا الأوانى ذات الحليات الحلزونية الملونة التى عرفت باسم عين البلبل أو « جشم بلبل » .

وفى عام ١٨٩٩م تأسس مصنع جديد فى باشا بغجه بجهود صانع يهودى اسمه شاؤول مديانو وكان عدد عمال هذا المصنع فى عام ١٩٠٢م خمسمائة عاملاً لكن إنتاجه لم يقدر على منافسة الزجاج المستورد من أوربا[٢١] .

---

(١٩) يضم متحف طوبقابى مجموعة غنية من الأوانى الزجاجية القديمة العثمانية الأسلوب من ذلك ٥٧ قطعة من نوع عين البلبل كانت تخص رجلاً اسمه « هولندشو » ثم اهديت للمتحف عام ١٩٣٧ . آصلان آبا (اوقطاى) المرجع السابق ص ٢٧١ .

(٢٠) كانت هذه الأوانى تصنع من الزجاج الأبيض المعتم الذى له لون الحليب وتزخرف بماء الذهب . مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٤٤ شكل ٤٥ .

(٢١) آصلان آبا (اوقطاى) . المرجع السابق ص ٢٧١ .

الخاتمة

وبعد فقد عرضنا فى هذا الكتاب للفنون الإسلامية فى العصر العثمانى من خلال ستة فصول تناولنا فيها على الترتيب البلاطات والأوانى الخزفية ، التحف المعدنية ، التحف الخشبية والعاجية ، المنسوجات ، السجاد ، التحف الزجاجية وقد كانت معظم هذه الفنون بمثابة المرآة التى عكست بوضوح وصدق المراحل الفنية المختلفة التى مر بها هذا الفرع الهام من فروع الفن الإسلامى عبر ستة قرون من الزمان أو أكثر هى عمر الدولة العثمانية (٦٩٩ ـ ١٣٤٣هـ/ ١٢٩٩ـ ١٩٢٤م) .

ففى القرن الثامن الهجرى (١٤م) لمسنا الأثر الواضح لفنون سلاجقة الأناضول (سلاجقة الروم) على الفنون العثمانية إذ يلاحظ أن انهيار وسقوط دولة سلاجقة الأناضول فى قونية لم يؤد إلى زوال فنونهم ، حيث بقى الفن السلجوقى قادراً على العطاء بقوة ، وساعد على ذلك قيام بعض الإمارات التركمانية فى وسط وجنوب الأناضول فى فترة معاصرة للإمارة العثمانية التى قامت فى الشمال الغربى لبلاد الأناضول ، وعلى ذلك يمكننا القول بأن فترة القرن الثامن الهجرى (١٤م) تمثل استمرار الأساليب الفنية السلجوقية فى الفن العثمانى .

وفى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) وعلى وجه الخصوص خلال العقود الأخيرة منه بدأت التأثيرات الإيرانية تظهر بوضوح فى الفنون العثمانية التطبيقية وخاصة الأساليب الفنية التيمورية ، ولذا فإن هذه الفترة تمثل الأسلوب التيمورى فى الفن العثمانى .

وقد ظلت هذه التأثيرات تجد طريقها إلى البلاد وأصبحت أكثر وضوحاً فى فترة النصف الأول من القرن العاشر الهجرى (١٦م) نتيجة لهجرة بعض الصناع الإيرانيين إلى الأناضول وجلب بعض سلاطين الدولة العثمانية لجماعة من الفنانين من إيران وخاصة من مدينة تبريز للعمل فى البلاط العثمانى .

كما شهدت هذه الفترة أيضًا ظهور بعض التأثيرات المملوكية فى الفن العثمانى وخاصة بعد ضم الشام ومصر إلى حوزة الدولة العثمانية ونقل مجموعة من الصناع والحرفيين إلى استانبول ، إلى جانب نقل كثير من التحف الفنية المملوكية إلى خزانات القصور العثمانية .

وإذا تركنا فترة النصف الأول من القرن العاشر الهجرى (١٦م) وانتقلنا إلى فترة النصف الثانى من هذا القرن يلاحظ أن الفنون العثمانية قد اتجهت نحو طابع جديد ومبتكر سواء فى الشكل أو الزخارف أو التصميمات والتكوينات الزخرفية أو الألوان أو الأساليب الصناعية ، وتمكن الفنانون من ابتكار قوالب وأطر فنية أصبحت تجسد شخصية الفن العثمانى ، وبمرور الوقت أصبحت هناك قواعد فنية يعمل جميع الصناع من خلالها مع إتاحة الفرصة للتنويع والتغيير فى بعض الأحيان ، ولعل هذا الأمر يفسر لنا قلة ما وصلنا من توقيعات للصناع على التحف الفنية العثمانية مقارنة بغيرها من التحف الإسلامية الأخرى .

وتعتبر فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) امتداداً لهذه الفترة ، والتى شهدت عند نهايتها وخلال القرن الثانى عشر والقرن الثالث عشر الهجريين (١٨ـ ١٩م) تأثر الفنون العثمانية بالاتجاهات الفنية فى أوربا وخاصة تلك المستمدة من فن الباروك وفن الروكوكو وإن طبعت فى بعض الأحيان بطابع عثمانى إلا أنها تعتبر المسئول الأول عن إخراج الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى عن إطار الفن الإسلامى الأصيل .

والواقع أن كثيراً من الفنون الإسلامية التى أنتجت خلال العصر العثمانى كانت تحمل طابعًا جديداً وخصائص متفردة ، ففى مجال صناعة البلاطات الخزفية كان هناك مدرسة كبيرة لم تكن قاصرة على تركيا العثمانية وحدها وإنما امتد أثرها إلى كثير من البلدان العربية والإسلامية بل والأوربية ، وصاحب هذه المدرسة أيضًا مدرسة أخرى فى مجال صناعة الأوانى الخزفية والتى تميزت

بتنوع أشكالها وتصميماتها الزخرفية وبحيوية وانسجام وتناسق وجمال عناصرها الزخرفية وألوانها .

وتدلنا التحف المعدنية التى وصلتنا من العصر العثمانى على مدى ما حققه الصناع فى هذا المجال من شهرة فائقة ، إذ كانت هذه التحف ذات مستوى رفيع وخاصة تلك المصنوعة من الذهب أو الفضة والمرصعة بالأحجار الكريمة .

والحقيقة أن تذوق البلاط العثمانى للأشغال الفنية الفخمة المصنوعة من الذهب والفضة إلى جانب كثرة الاحتفالات السلطانية كانتا من العوامل المهمة وراء هذا الإنتاج الضخم من المشغولات العثمانية الرائعة ، بل يمكن أيضًا إضافة عامل ثالث ساعد على الارتقاء بفن صياغة الذهب والفضة فى العصر العثمانى يتمثل فى مبدأ تعليم أمراء البلاط العثمانى للمهارات والحرف اليدوية وعلى رأسها حرفة الصياغة .

كما نالت الأسلحة العثمانية شهرة كبيرة فى هذا المجال سواء لما كانت تتميز من جودة وصلابة أو لزخرفتها بطرق فنية وتقنية جديدة .

وشهدت صناعة التحف الخشبية وخاصة خلال فترة القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين (١٦ ـ ١٧) تطوراً واضحًا من حيث الأساليب الصناعية والزخرفية بل وأيضًا من حيث الأشكال ، واتقن الصناع فى هذه الفترة صناعة التحف الخشبية المطعمة بالصدف (صد فكارى) كما أحدثوا تطويراً لأشكال بعض التحف الخشبية مثل كراسى المقرئين وكراسى المصاحف وصناديق المصاحف ، والتى انفردت مجموعة منها بتشكيلها بهيئة معمارية مستوحاة من أشكال القباب الضريحية السلجوقية والمملوكية وما يحويه ظاهرها من الزخارف .

ويذكر فى هذا الصدد أن كثيراً من المعماريين الكبار فى هذه الفترة مارسوا حرفة النجارة مثل المعمارى قوجه سنان والمعمارى محمد أغا الفنان الصداف .

أما عن صناعة المنسوجات فقد نسجت فى العصر العثمانى كما أوضحنا

أنواعًا مختلفة من الأقمشة بعضها ظهر لأول مرة مثل نسيج السراسر والسرنك والهاطاى والآلاجا ، وامتازت زخارف الأقمشة السلطانية بالفخامة وخاصة تلك المطرزة بخيوط الذهب والفضة .

والواقع أن إنتاج المنسوجات فى العصر العثمانى كانت له أهمية اقتصادية كبيرة ذلك أن كثيراً من الأقمشة الحريرية المنسوجة والمطرزة كانت تشكل جزءاً كبيراً من حجم صادرات الدولة ، حيث كانت تنتقل إلى جميع أنحاء الإمبراطورية العثمانية بل وإلى مناطق كثيرة فى أوربا .

وتعتبر صناعة السجاد الوبرى المعقود من الفنون التطبيقية التى لاقت قدراً كبيراً من الازدهار خلال العصر العثمانى . وحققت تركيا العثمانية تفوقًا واضحًا فى هذا المجال مما جعلها تكاد تلحق بإيران صاحبة الشهرة الكبيرة فى صناعة السجاد . ويلاحظ أن أغلب إنتاج تركيا العثمانية من السجاد يتمثل فى الأنواع الصغيرة الحجم والتى كانت تستعمل عادة للصلاة ، كما كان يصدر منها أعداد كبيرة إلى بعض أقاليم أوربا وخاصة منطقة البلقان .

ولم تخل صناعة التحف الزجاجية فى العصر العثمانى من إنتاج بعض الأنواع العالية المستوى وخاصة من ذلك النوع المسمى بعين البلبل والذى كان يلقى كل التقدير والاهتمام .

المصادر والمراجع العربية

القرآن الكريم

أولا: المصادر :ـ

- ابن البيبى (ناصر الدين يحيى بن محمد) : ت. (٦٨٤هـ) ، علاء الدين (محمد منصور) د. دراسة وترجمة ، القاهرة .
- ابن بطوطة : (رحلة ابن بطوطة المسماه « تحفة النظار فى غرائب الأمصار ، دار الكتاب اللبنانى المصرى .
- آصاف (يوسف) : تاريخ آل عثمان ، تحقيق : بسام عبد الوهاب الجابى ، دمشق ١٩٨٥م.
- العجلونى (إسماعيل بن محمد) : كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس ، بيروت ، طبعة ثانية ١٩٧٩م.
- القرمانى : تاريخ سلاطين آل عثمان ، الجزء الأول ، تحقيق : بسام عبد الوهاب الجابى ، دمشق ١٩٨٥ م.

ثانيًا : المراجع العربية والمعربة والمقالات :ـ

- آصلان آبا (أوقطاى) : فنون الترك وعمائرهم ، ترجمة أحمد عيسى ، استانبول ١٩٨٧ م.
- الباشا (حسن) د. : تاريخ الفن فى العراق القديم ، القاهرة ١٩٥٦ م.
: سجاجيد الصلاة ، منبر الإسلام ، العدد الثانى عشر السنة ٢٥ ، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٨م.
- الباشا (حسن) د. وآخرون : القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، القاهرة ١٩٧٠
: الآثار الإسلامية ، القاهرة ١٩٩٦م .
- الرشيدى (سالم) : محمد الفاتح ، القاهرة ١٩٥٦م.

- السيوف الإسلامية وصناعها ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول ، الكويت ١٩٨٨ .

- الصفصافى (أحمد المرسى) د. : استانبول عبق التاريخ .... روعة الحضارة ، القاهرة ١٩٩٩م.

- المصرى (حسين مجيب) د. : من أدب الفرس والترك ، القاهرة ١٩٥٠م.

- النخيلى (درويش) د. : السفن الإسلامية على حروف المعجم ، القاهرة ١٩٧٤م.

- پارى : مادة چناق قلعة بو غازى ، ترجمة : خورشيد ، دائرة المعارف الإسلامية .

- حرب (زكى محمد) د. : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، القاهرة ١٩٤٠م

: فنون الإسلام ، القاهرة ١٩٤٨ م.

: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، بغداد ١٩٥٨م.

- خليفة (ربيع حامد) د. : تصاوير الحرمين المكى والنبوى فى الفن الإسلامى ، مجلة الأزهر ، عدد ربيع الآخر ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

: فنون القاهرة فى العهد العثمانى ، القاهرة ١٩٨٤م.

: دراسة لمجموعة جديدة من صور الألبومات العثمانية ، (دراسات آثارية إسلامية) م ٣ ، ١٩٨٨ م.

: أثر الفن والعمارة العثمانية على مصر والبلاد العربية ، دراسات فى الأدب والتاريخ التركى المصرى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٨٩م.

: نشر ودراسة لقطع خزفية جديدة من مدينة چناق قلعة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف كلية الآثار

جامعة القاهرة مجلة التاريخ والمستقبل ـ جامعة المنيا م ٣ ، العدد الثانى ، يونيو ١٩٩٣م.

: العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية مجلة كلية الآثار ، العدد السادس ١٩٩٥م.

: جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية ، دراسة حول التيارات الفنية وأثرها فى فنون الزخرفة المعمارية ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، عدد ٥٧ .

: تأثيرات مملوكية عثمانية متبادلة فى مجال صناعة التحف المعدنية (دراسات آثارية إسلامية) م٤ ، ١٩٩١م .

دربج (دوروثى) : عمل السجاد ، ترجمة : محمود الشال وعبد الغنى الشال ، القاهرة .

ـ ديماند (م . س .) الفنون الإسلامية ، ترجمة : أحمد عيسى ، القاهرة ١٩٨٢م.

ـ رايس (تامارا) : السلاجقة ، ترجمة لطفى الخورى ، إبراهيم الداقوقى ، بغداد ١٩٦٨م.

ـ زكى (عبد الرحمن) د. الأعلام وشارات الملك فى وادى النيل ، القاهرة ١٩٤٨م.

: السيف فى العصر الإسلامى ، القاهرة ١٩٥٧م.

ـ سليمان (أحمد السعيد) د. تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة.

: تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل ، القاهرة ١٩٧٩م

ـ عبد العزيز (محمد عبد العزيز) د. : خزانة السلاح لمؤلف مجهول ، القاهرة ١٩٧٨م.

ـ عطية (عبد الله) د. : التربة الخضراء فى بورصة ، دراسة أثرية معمارية ، مجلة كلية آداب قنا ، جامعة جنوب الوادى .

ـ عليوه (حسين عبد الرحيم) د. : المعادن ضمن كتاب القاهرة ، القاهرة ١٩٧٠م.

: الأسلحة الإسلامية بمتحف المنيل . القاهرة ١٩٨٤م .

ـ عمارة (مصطفى محمد) : الإسعاد شرح بانت سعاد ، مطبعة الحلبى ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م .

ـ فهمى (عبد الرحمن) د. : السجاد ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها .

ـ كونل (أرنست) : الفن الإسلامى ، ترجمة : أحمد موسى ، بيروت ١٩٦٦م.

ـ كينج (دونالد) : الطنافس والمنسوجات ، كنوز الفن الإسلامى . جنيف ١٩٨٥م.

ـ مارسدن (وليم) : رحلات ماركو بولو ، ترجمة : عبد العزيز جاويد ، القاهرة ١٩٧٧ م.

ـ ماهر (سعاد) د. : الخزف التركى ، القاهرة ١٩٧٧م.

: الفنون الإسلامية ، القاهرة ١٩٨٦م.

: البحرية فى مصر الإسلامية وآثارها الباقية ، القاهرة .

ـ متولى (أحمد فؤاد) : الفتح العثمانى للشام ومصر من واقع الوثائق والمصادر التركية والعربية المعاصرة ، القاهرة ١٩٧٦م.

ـ مجموعة مولفين : كنوز الفن الرسلامى ، ترجمة (السالم) حصة صباح وآخرين مراجعة عبد الرازق (أحمد) د. جنيف ١٩٨٥م.

ـ مرزوق (محمد عبد العزيز) د. الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، القاهرة ١٩٧٤م.

: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس ، بيروت .

- مصطفى (حسين رمضان) د. : سيمرغ - العنقاء فى الفن الإسلامى ، مجلة كلية الآثار ، العدد السادس ١٩٩٥م.

- مصطفى (محمد) د. : سجاجيد الصلاة التركية ، القاهرة ١٩٥٣م.

- معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية (متحف الآثار التركية الإسلامية) ، السليمانية / استانبول ١٩٨٣م.

- نور (حسن) د. : تحف زجاجية وأخرى بللورية من عصر الأسرة العلوية ، دراسة أثرية فنية لنماذج من القرن (١٣هـ/ ١٩م) ، مجلة كلية آداب سوهاج ، جامعة جنوب الوادى ، العدد الحادى والعشرون .

- يوسف (عبد الرؤوف على) : الخزف الإيرانى ، دراسات فى الفن الفارسى، القاهرة ١٩٧١م.

ثالثا : الرسائل العلمية :

- إبراهيم (إيهاب أحمد) د. : دراسة أثرية فنية لتصاوير كتاب ترجمة صور الكواكب للصوفى بدار الكتب المصرية سجل رقم ٩ - ميقات فارسى ، رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة القاهرة ، ١٩٩٨م .

- أبو الفتوح (كوثر) د. : السجاد التركى العثمانى خصائصه ومراكز إنتاجه دراسة فنية فى ضوء مجموعات سجاد القاهرة ، رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٩٢م.

- الطايش (على) د. : المنسوجات فى مصر العثمانية ، رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٥م.

: العمائر الجركسية الباقية بشارعى الخيامية والسروجية ، دراسة أثرية معمارية ، رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٩م.

- بيومى (محمد على) د. الطغراء العثمانية ، رسالة ماجستير ، مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٥م.

- خليفة (ربيع حامد) د. : البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية ، رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٧٧م.

- عبد الحفيظ (محمد على) : أشغال المعادن فى القاهرة العثمانية ، رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٩٥م.

- عبد الدايم (نادر محمود) د. التأثيرات العقائدية فى الفن العثمانى ، رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٩م.

- محمد حسن (عبد الناصر) د. : التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية وزخارف العمائر بمصر الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمى ، رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة جنوب الوادى ١٩٩٩م.

رابعا : المراجع الأجنبية :

- Aksit (I.) : Istanbul . Istanbul 1994.

- Allan (J.) : Metal work, Copper, Brass & stell (Decorative Arts from Ottoman Empir) london 1982.

  : The survival of precious and Base Metal objects from the Medieval Islamic world, pots & pans, Edited by Vickers (M.). oxford 1985.

- Arseven (C.E.) : Les Arts Decoratife Turk, Istanbul 1952.

- Aslanapa (o.) : Pottery and kilns form Iznik Excavations, Istanbul 1970.

  : Turkish ceramics, Archaeology XXIV, No, 3, New york, 1971.

  : Turkish Art.

- Atasoy (N.) : Iznik, The pottery of Ottoman Turkey, london 1989.

- Atil (E.) : Turkish Art, Japan 1980.

- Bloom (J.) & Blair (S.) : Islamic Arts, Hong Kong 1997.

- Brend (B.) : Islamic Art, london 1991.

- Carswell (J.) : ceramics, Decorative Art from the Ottoman Empire, london 1966.

- Chatzidakis (M.) : Benaki Museum, Athen 1989.

- Denny (W.B.) : Ceramics in Turkish Art, washington D.C. 1980.

  : Textiles (Decorative Arts from Ottoman Empir), london 1982.

  : Islamic Textiles and Urban Life, The Ottoman Turk, Bacharch (J.) : The warp and weft of Islam.

- Dury (C.J.) : Art of Islam, Germany 1970.

- Erdmann (H.) : Orient Teppich zu seiner Geschichte and Erforschung, Germany 1966.

- Ettinghausen (R.) : Art Treasure of Turkey, Washington 1966.

- Ferenc (B.) : Kora - Oszman Szönyegek Früh Osmanische knüpf Teppiche.

- Fermenton (F.) : Oriental Rugs and carpets, milan 1982.

- Cantzhorn (V.) : Oriental Carpets, Germany 1998.

- Geza (F.) : Islamic Pottery, london 1983.

- Hassan (Z.M). : Moslem Art in foud I University Museum (Now Cairo University), Cairo 1950.

- Hobson (R.L.) : A Guide to the Islamic pottery of the New east, london 1932.

- James (W.R.) : Turkish and English Lexicon, Beirut 1987.

- Kolsuk (A.) : Iznik Ceramics Known as Golden horn ware, Sanat, Istanbul.

- Kürkman (G.) : Silver Ottoman Marks, Istanbul 1996.

- Lane (A.) : Later Islamic Pottery, london 1957.

  : Pottery of Iznik, Ars orientalis, II, Ann Arbor 1957.

  : A Guide to the collection of Tiles, London 1960.

  : The Ottoman pottery of Iznik (Ars orientalis Vol. 2.).

- Leavy (M.) : The world of Ottoman Art, london 1975.

- Önder (M.) : Seljuk Tile decoration in the kubad Abad palace, Sanat, Istanbul.

- Öney (G.) Tiles and Ceramics, Istanbul.

- Öz (T.) : Turkish Tiles, Ankara 1950.

- Parry (W.P.) : Pottery for Schools, london.

- Raby (J.) : Metalwork, Silver & Gold (Decorative Arts from Ottoman Empir), london 1982.

- Reed (S.) : Oriental Rugs and Carpets, Germany 1967.

- Rice (D.T.) : Islamic Art, Spain 1948.

- Riefstahl (R.M.) : Early Turkish Tile Revetments in Edirne. (Ars Islamica. Vol. V), 1937.

- Rogers (J.M.) : Islamic Art & Design, london 1983.

- Sarre : Denkmäler persicher Bau kunst, Berlin 1910.

- Sözen (M.) : The Evlution of Turkish Art and Architecture, Istanbul 1987.

  : Arts in the age of Sinan Matbaa Cilik Sanayi, 1988.

- Stanford (J.S.) : History of the Ottoman Empier and Modern Turkey, london- New york-Melbourne, 1977.

- Turhan Can: Topkapı palace, Istanbul 1993.

- Zick Nissen (J.) : Some Rare pieces of Early Ottoman Blue and white Ceramics. Aix - eu provence 1971 .

  : Keramik, Türkische kunst und kultur aus osmanischer zeit, Germany 1985.

خامساً : المراجع التركية الحديثة :

- Altay (F.) : Kaftanlar, (Topkapı sarayı Muzesi, Istanbul 1979.

- Aslanapa (O.) : Türk Sanati, Istanbul 1984.

- Bodur (F.) : Türk Maden sanatı, Istanbul 1987.

- Erginsoy (ü) : Maden Sanatı, Anadolu Selçuklu, Ankara 1992.

  : Anadlolu Selcuklu, Mimari Süslemesi ve El Sanatlari, Ankara 1992.

- Renda (G.) : Batılılasma Döneminde türk Resim Sanati 1700-1850, Ankara 1977.

فهرس اللوحات

وحة رقم ١٩ بلاطة خزفية ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

وحة رقم ٢٠ بلاطة خزفية ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

وحة رقم ٢١ طبق من الخزف السلجوقى الأناضول (النصف الأول من القرن ٧ هـ / ١٣م)

وحة رقم ٢٢ طبق من الخزف السلجوقى الأناضول (النصف الأول من القرن ٧ هـ / ١٣م)

وحة رقم ٢٣ سلطانية من الخزف السلجوقى الاناضول (التصف الأول من القرن ٧ هـ / ١٣م)

وحة رقم ٢٤ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف ميلتس (القرن ٨هـ/ ١٤م).

وحة رقم ٢٥ مشكاه من الخزف المرسوم باللون الأزرق والأبيض (القرن ٩هـ/١٥م) .

وحة رقم ٢٦ طبق من الخزف المرسوم باللون الأزرق والأبيض (١٥٢٠م)

وحة رقم ٢٧ مشكاة من الخزف المرسوم باللون الأزرق والأبيض (١٤٨١ ـ ١٥١٢م)

وحة رقم ٢٨ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف دمشق أزنيق (النصف الأول من القرن ١٠هـ/ ١٦م).

لوحة رقم ٢٩ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف دمشق أزنيق (النصف الأول من القرن ١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ٣٠ مشكاة من الخزف المعروف خطأ بخزف دمشق أزنيق (مؤرخة بسنة ٩٤٦ هـ) .

لوحة رقم ٣١ (أ ، ب، جـ) أطباق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ٣٢ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ٣٣ قنينة من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ٣٤	إبريق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م) .
لوحة رقم ٣٥	طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م)
لوحة رقم ٣٦ أ	طبق من خزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م)
لوحة رقم ٣٦ب	قنينة من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م)
لوحة رقم ٣٧	قنينة من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م)
لوحة رقم ٣٨	طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م)
لوحة رقم ٣٩	إبريق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م)
لوحة رقم ٤٠	طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م)
لوحة رقم ٤١	طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ / ١٦م)
لوحة رقم ٤٢	طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (القرن ١١هـ/١٧م)
لوحة رقم ٤٣	طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (القرن ١١هـ/ ١٧م)
لوحة رقم ٤٤	إبريق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (القرن ١١هـ/ ١٧م)
لوحة رقم ٤٥	إبريق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس أزنيق (القرن ١١هـ / ١٧م)

ـحة رقم ٤٦ طبق من الخـزف المعـروف خطأ بخـزف رودس أزنيق (القـرن ١١هـ/ ١٧م)

ـحة رقم ٤٧ طبق من الخـزف المعـروف خطأ بخـزف رودس أزنيق (القـرن ١١هـ/١٧م) .

ـحة رقم ٤٨ آنية سكر من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢ هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٤٩ آنية سكر من الخزف (بدون غطاء) ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٥٠ إبريق من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م) .

ـحة رقم ٥١ فنجان بيشه من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٥٢ فنجان بيشه من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٥٣ فنجان بيشه من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٥٤ فنجان بيشه من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٥٥ طبق من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٥٦ طبق من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٥٧ قنينة من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٥٨ زمزمية من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٥٩ بيضة من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٦٠ بيضة من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٦١ قنينة من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٦٢ قنينة من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٦٣ براد شاى من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٦٤ قنينة من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

ـحة رقم ٦٥ آنية أزهار من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

طبق من الخزف ، جناق قلعة (النصف الثانى من القرن ١٢هـ/ ١٨م)

لوحة رقم ٦٦ طبق من الخزف، جناق قلعة (النصف الثانى من القرن ١٢هـ/ ١٨م)

لوحة رقم ٦٧ طبق من الخزف ، جناق قلعة (النصف الثانى من القرن ١٢هـ/ ١٨م)

لوحة رقم ٦٨ طبق من الخزف، جناق قلعة (النصف الثانى من القرن ١٢هـ/١٨م)

لوحة رقم ٦٩ طبق من الخزف، جناق قلعة (القرن ١٣هـ/ ١٩م)

لوحة رقم ٧٠ طبق من الخزف ، جناق قلعة (القرن ١٣هـ/١٩م)

لوحة رقم ٧١ طبق من الخزف ، جناق قلعة (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

لوحة رقم ٧٢ قدر من الخزف ، جناق قلعة (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

لوحة رقم ٧٣ إبريق من الخزف ، جناق قلعة (القرن ١٣هـ/ ١٩م)

لوحة رقم ٧٤ زمزمية من الخزف ، جناق قلعة (القرن ١٣هـ/١٩م)

لوحة رقم ٧٥ إناء من الخزف بهيئة جواد ، جناق قلعة (القرن ١٣هـ/ ١٩م)

لوحة رقم ٧٦ شمعدان من النحاس المكفت بالفضة ، الأناضول (القرن ٧هـ/ ١٣م)

لوحة رقم ٧٧ حامل شمعدان من النحاس المكفت بالفضة ، الأناضول (القرن ٧ هـ/ ١٣م)

لوحة رقم ٧٨ صدرية من البرونز ، الأناضول (القرن ٧هـ/ ١٣م)

لوحة رقم ٧٩ حليات اقفال من البرونز والنحاس ، الأناضول (القرن ٧ هـ/ ١٣م)

لوحة رقم ٨٠ حلية عرش من البرونز المطلى بالذهب ، الأناضول (القرن ٦هـ/ ١٢م)

لوحة رقم ٨١ صدرية من النحاس الأصفر المكفت بالفضة ، تخص السلطان مراد الثانى

لوحة رقم ٨٢ شمعدان من النحاس الأصفر ، ينسب للسلطان بايزيد الثانى

لوحة رقم ٨٣ شمعدان من النحاس « طراز التوليب » مؤرخ فى سنة ٩٠٥ هـ (الشمعدان اقصى اليسار)

لوحة رقم ٨٤	ثريا من النحاس المطلى بالذهب تخص السلطان بايزيد الثانى

لوحة رقم ٨٥	سلطانية من الفضة المطلية بالذهب ، تخص السلطان بايزيد الثانى

لوحة رقم ٨٦	سلطانية من الفضة المطلية بالذهب ، تخص السلطان بايزيد الثانى

لوحة رقم ٨٧	سلطانية من الفضة المطلية بالذهب ، تخص ولى العهد سليم بن بايزيد

لوحة رقم ٨٨	مشكاة معدنية من النحاس المطلى بالذهب ، (بداية القرن ١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ٨٩	شمعدان من النحاس المطلى بالذهب ، ينسب لفترة السلطان سليمان القانونى

لوحة رقم ٩٠	شمعدان من النحاس « طراز التوليب »

لوحة رقم ٩١	سلطانية من الفضة ، تخص السلطان سليمان القانونى

لوحة رقم ٩٢	زمزمية من الذهب مرصعة بالأحجار الكريمة تخص السلطان سليمان القانونى

لوحة رقم ٩٣	إبريق وطاس من الفضة ، يرجع لفترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ٩٤	مبخرة من الفضة المطلية بالذهب ، تنسب لفترة السلطان مراد الثالث .

لوحة رقم ٩٥	طاس من الفضة المطلية بالذهب ، تنسب لفترة السلطان مراد الثالث .

لوحة رقم ٩٦	ركاب من الفضة المطلية بالذهب ، يخص السلطان مراد الثالث

لوحة رقم ٩٧	(أ ، ب) مبخرة من الفضة وأخرى من النحاس ، تخصان السلطان محمد الثالث

لوحة رقم ٩٨	إبريق من الفضة ، يخص السلطان أحمد الأول

لوحة رقم ٩٩	إبريق من الفضة ، يخص الحاكم العثمانى لقلعة صاقز

لوحة رقم ١٠٠	قدح من الفضة ، يخص السلطان أحمد الأول

لوحة رقم ١٠١	سلطانية من الفضة ، تخص السلطان أحمد الأول

لوحة رقم ١٠٢ إبريق من الفضة ، يخص السلطان عثمان الثانى

لوحة رقم ١٠٣ مشكاة من الفضة تخص السلطان عثمان الثانى (وقف ضريح أبى أيوب)

لوحة رقم ١٠٤ مبخرة من البرونز ، تخص عائشة سلطانه

لوحة رقم ١٠٥ إبريق من الفضة يخص السلطان مراد الرابع

لوحة رقم ١٠٦ مبخرة من الفضة المطلية بالذهب ، تخص هوا قادين عمة السلطان عثمان الثانى ، مؤرخة فى سنة ١٠٣٣هـ

لوحة رقم ١٠٧ شمعداناان من الفضة يخصان السلطان إبراهيم خان

لوحة رقم ١٠٨ مشكاة من الفضة تخص السلطان محمد الرابع

لوحة رقم ١٠٩ مقلمة من الفضة المطلية بالذهب ، من عمل على سنة ١١٣٩هـ

لوحة رقم ١١٠ مقلمة من الفضة المطلية بالذهب ، من عمل محمد سنة ١١١٥هـ

لوحة رقم ١١١ شمعدان من الفضة ، يخص السلطان أحمد الثالث .

لوحة رقم ١١٢ قنينة من الفضة تنسب إلى فترة السلطان أحمد الثالث

لوحة رقم ١١٣ سيف من نوع ذو الفقار ، مؤرخ فى سنة ٩٣٨هـ

لوحة رقم ١١٤ سيف ياطقان ، من عمل عبد الله سنة ١٢٩٤هـ

لوحة رقم ١١٥ خنجر يخص السلطان مراد الرابع

لوحة رقم ١١٦ خنجر عثمانى - مؤرخ فى سنة ١٠٩٧هـ

لوحة رقم ١١٧ (أ ، ب) فأسان من فترة القرن (١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ١١٨ (أ ، ب) دبوسان من فترة القرن (١٢هـ/ ١٨م)

لوحة رقم ١١٩ جزء من درع لوقاية اليد ، فترة النصف الثانى من القرن (٩ هـ/ ١٥م)

لوحة رقم ١٢٠ درع لوقاية جبهة الخيل ، فترة السلطان سليم الأول

لوحة رقم ١٢١ درع لوقاية جبهة الخيل ، فترة نهاية القرن (١٠هـ/١٦م)

لوحة رقم ١٢٢ درع لوقاية جبهة الخيل ، فترة القرن (١١هـ/ ١٧م)

لوحة رقم ١٢٣ خوذة من الحديد ، فترة نهاية القرن (٨هـ/ ١٤م)

لوحة رقم ١٢٤ خوذة من النحاس المطلى بالذهب ، فترة القرن (١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ١٢٥ خوذة من النحاس المطلى بالذهب ، فترة القرن (١٠هـ / ١٦م)

لوحة رقم ١٢٦ خوذة من النحاس المطلى بالذهب ، فترة القرن (١١هـ/ ١٧م)

لوحة رقم ١٢٧ ترس من النحاس المطلى بالذهب ، فترة القرن (١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ١٢٨ ترس من النحاس المطلى بالذهب . يخص الوزير العثمانى حافظ أحمد باشا

لوحة رقم ١٢٩ منبر الجامع الكبير فى سرت (القرن ٧هـ/ ١٣م)

لوحة رقم ١٣٠ ريشة منبر جامع أرسلان خانه فى أنقرة (٦٨٨ ـ ٦٨٩هـ/ ١٢٨٩ ـ ١٢٩٠م)

لوحة رقم ١٣١ باب مسجد حاجى حسن فى أنقرة (بداية القرن ٧هـ/ ١٣م)

لوحة رقم ١٣٢ كرسى مصحف (رحل) من مسجد علاء الدين فى قونيه (القرن ٧هـ/ ١٣م)

لوحة رقم ١٣٣ حشوات منبر الجامع الكبير فى ملاطيا (القرن ٧هـ/ ١٣م)

لوحة رقم ١٣٤ منبر الجامع الكبير فى بورصه (٨٠٢ هـ/ ١٣٩٩م)

لوحة رقم ١٣٥ تفصيل من الباب الخشبى للتربة الخضراء فى بورصه

لوحة رقم ١٣٦ باب خشبى ، مسجد سجانوس باشا فى بالكشير

لوحة رقم ١٣٧ باب خشبى ، تربة السلطان سليمان القانونى فى استانبول

لوحة رقم ١٣٨ كرسى مقرئ ، جامع السليمانية

لوحة رقم ١٣٩ كرسى مصحف (رحل) (القرن ١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ١٤٠ كرسى وصندوق مصحف (القرن ١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ١٤١ صندوق مصحف مؤرخ فى سنة ٩١١ هـ

لوحة رقم ١٤٢ توقيع صانع الصندوق السابق

لوحة رقم١٤٣ (أ ، ب) صندوقا مصحف (منتصف القرن ١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ١٤٤ صندوق مصحف (منتصف القرن ١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ١٤٥ صندوق مصحف ، (منتصف القرن ١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ١٤٦ صندوق مصحف ، (منتصف القرن ١٠هـ/ ١٦م)

لوحة رقم ١٤٧ صندوق مصحف ، (منتصف القرن ١٠هـ/١٦م)

لوحة رقم ١٤٨ صندوق مصحف ، (منتصف القرن ١٠هـ/١٦م)

لوحة رقم ١٤٩ صندوق مصحف ، (منتصف القرن ١٠هـ/١٦م)

لوحة رقم ١٥٠ مصراع نافذة ، مسجد الوالدة (الجامع الجديد) ١٥٩٨ ـ ١٦٦٣م.

لوحة رقم ١٥١ كرسى مصحف (رحل) القرن ١١هـ/ ١٧م)

لوحة رقم ١٥٢ صندوق مصحف مؤرخ فى سنة ١٠٢٦هـ/ ١٦١٧م

لوحة رقم ١٥٣ صندوق مصحف (القرن ١١هـ / ١٧م)

لوحة رقم ١٥٤ عرش السلطان مراد الثالث

لوحة رقم ١٥٥ صندوق مصحف (القرن ١٢هـ/ ١٨م)

لوحة رقم ١٥٦ كرسى مصحف (القرن ١٣هـ/ ١٩م)

لوحة رقم ١٥٧ ظهر مرآة من العاج

لوحة رقم ١٥٨ قطعة نسيج من الحرير باسم السلطان كيقاباد الأول (٦١٦هـ/ ١٢١٨ـ ١٢١٩م)

لوحة رقم ١٥٩ قطعة نسيج من الحرير ، الأناضول (القرن ٧هـ/ ١٣م)

لوحة رقم ١٦٠ قطعة نسيج من الحرير ، الأناضول (القرن ٧هـ/ ١٣م)

لوحة رقم ١٦١ قفطان من القطيفة ، يخص السلطان محمد الفاتح

لوحة رقم ١٦٢ قفطان من القطيفة ، يخص السلطان محمد الفاتح

لوحة رقم ١٦٣ قفطان من القطيفة ، يخص السلطان محمد الفاتح

لوحة رقم ١٦٤ قفطان من القطيفة ، يخص السلطان بايزيد الثانى

لوحة رقم ١٦٥ قفطان من نسيج السرنك ، يخص السلطان بايزيد الثانى

لوحة رقم ١٦٦ قفطان من الحرير ينسب خطأ للسلطان بايزيد الثانى

لوحة رقم ١٦٧ قفطان من الحرير ، يخص الأمير مصطفى
لوحة رقم ١٦٨ قفطان من نسيج السرنك ، يخص السلطان سليم الأول
لوحة رقم ١٦٩ قفطان من نسيج السرنك ، يخص السلطان سليم الأول
لوحة رقم ١٧٠ قفطان من نسيج السراسر يخص السلطان سليمان القانونى
لوحة رقم ١٧١ قفطان من ينسج الحرير ، يخص السلطان سليم الثانى
لوحة رقم ١٧٢ قفطان من نسيج السراسر ، يخص السلطان سليم الثانى
لوحة رقم ١٧٣ قفطان من القطيفة البارزة يخص السلطان محمد الثالث
لوحة رقم ١٧٤ قفطان من القطيفة البارزة يخص السلطان محمد الثالث
لوحة رقم ١٧٥ قفطان من القطيفة المطرزة يخص السلطان محمد الثالث
لوحة رقم ١٧٦ قفطان طفل من الحرير (القرن ١١هـ / ١٧م)
لوحة رقم ١٧٧ قفطان طفل من الحرير (القرن ١١هـ/١٧م)
لوحة رقم ١٧٨ قفطان من الحرير يخص السلطان مراد الرابع
لوحة رقم ١٧٩ قفطان من الستان يخص السلطان سليمان الثالث
لوحة رقم ١٨٠ قطعة من نسيج القطيفة (القرن ١١هـ / ١٧م)
لوحة رقم ١٨١ قفطان من الحرير يخص السلطان أحمد الثالث
لوحة رقم ١٨٢ قفطان من الحرير المطرز ، يخص السلطان عثمان الثالث
لوحة رقم ١٨٣ سجادة من مسجد علاء الدين فى قونية
لوحة رقم ١٨٤ سجادة من مسجد علاء الدين فى قونية
لوحة رقم ١٨٥ سجادة من شرق الأناضول (القرن ٩هـ/١٥م)
لوحة رقم ١٨٦ سجادة من شرق الأناضول (القرن ٩هـ /١٥م
لوحة رقم ١٨٧ سجادة من نوع هولباين (القرن ٩هـ / ١٥م)
لوحة رقم ١٨٨ سجادة من نوع لوّتو (القرن ٩هـ / ١٥م)
لوحة رقم ١٨٩ سجادة صلاة (القرن ٩هـ / ١٥م)
لوحة رقم ١٩٠ سجادة صلاة من نوع بلينى (القرن ٩هـ/١٥م)
لوحة رقم ١٩١ سجادة عشاق من نوع ذات السرة

لوحة رقم ١٩٢ سجادة عشاق من نوع ذات السرر النجمية

لوحة رقم ١٩٣ سجادة عشاق من نوع ذات الطيور

لوحة رقم ١٩٤ سجادة عشاق من نوع تشنتمانى والسرة

لوحة رقم ١٩٥ سجادة عشاق من نوع ترانسلفانيا

لوحة رقم ١٩٦ سجادة عشاق من نوع ترانسلفانيا

لوحة رقم ١٩٧ سجادة عشاق للصلاة

لوحة رقم ١٩٨ سجادة من نوع سجاجيد السراى

لوحة رقم ١٩٩ سجادة من برجامه

لوحة رقم ٢٠٠ سجادة صلاة من نوع جورديز شبكلى

لوحة رقم ٢٠١ سجادة صلاة من نوع جورديز شيكلى

لوحة رقم ٢٠٢ سجادة صلاة من نوع جورديز شبكلى سنيكلى

لوحة رقم ٢٠٣ سجادة صلاة من نوع قيز جورديز

لوحة رقم ٢٠٤ سجادة صلاة قولا

لوحة رقم ٢٠٥ سجادة صلاة قولا

لوحة رقم ٢٠٦ سجادة صلاة . لاديق

لوحة رقم ٢٠٧ سجادة صلاة . (صف) لاديق

لوحة رقم ٢٠٨ سجادة صلاة من نوع (مزارلك) . لاديق

لوحة رقم ٢٠٩ سجادة صلاة موجور

لوحة رقم ٢١٠ سجادة صلاة ميلاس

لوحة رقم ٢١١ سجادة مكرى

لوحة رقم ٢١٢ سجادة يورك

لوحة رقم ٢١٣ كأس من الزجاج (الأناضول القرن ٧هـ / ١٣م

لوحة رقم ٢١٤ قنينة من الزجاج من نوع عين البلبل .

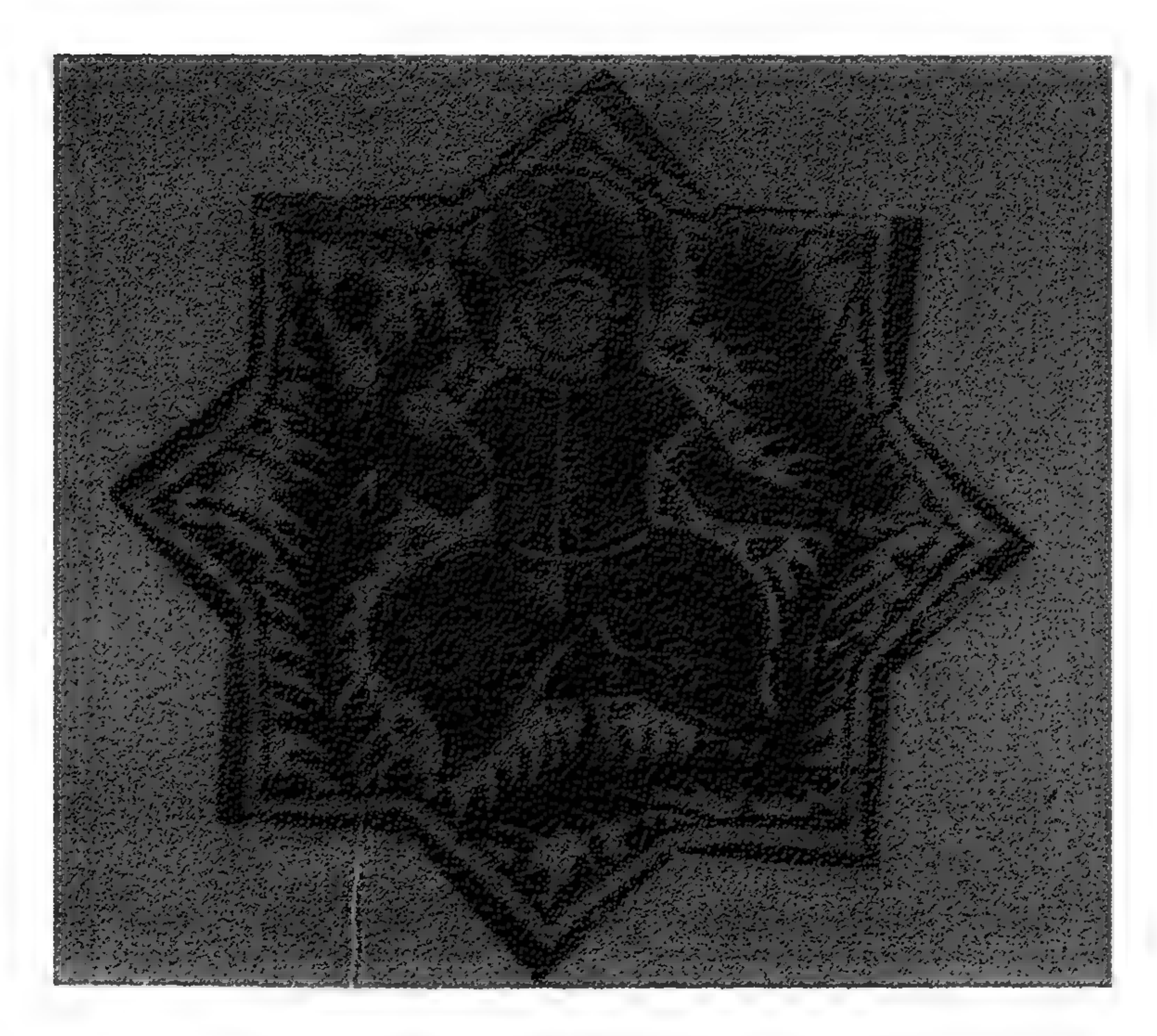
فهرس الموضوعات

الصفحة

اللوحات



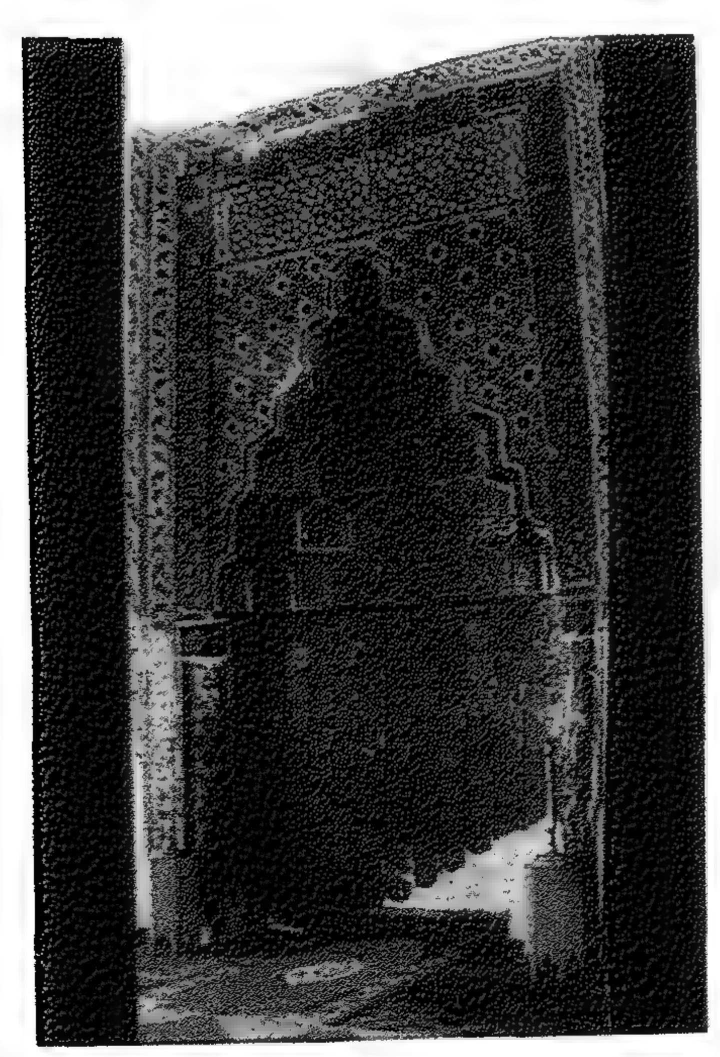
لوحة رقم ١ فسيفساء خزفية، مدرسة قره طاى
(٦٤٩هـ / ١٢٥١م)



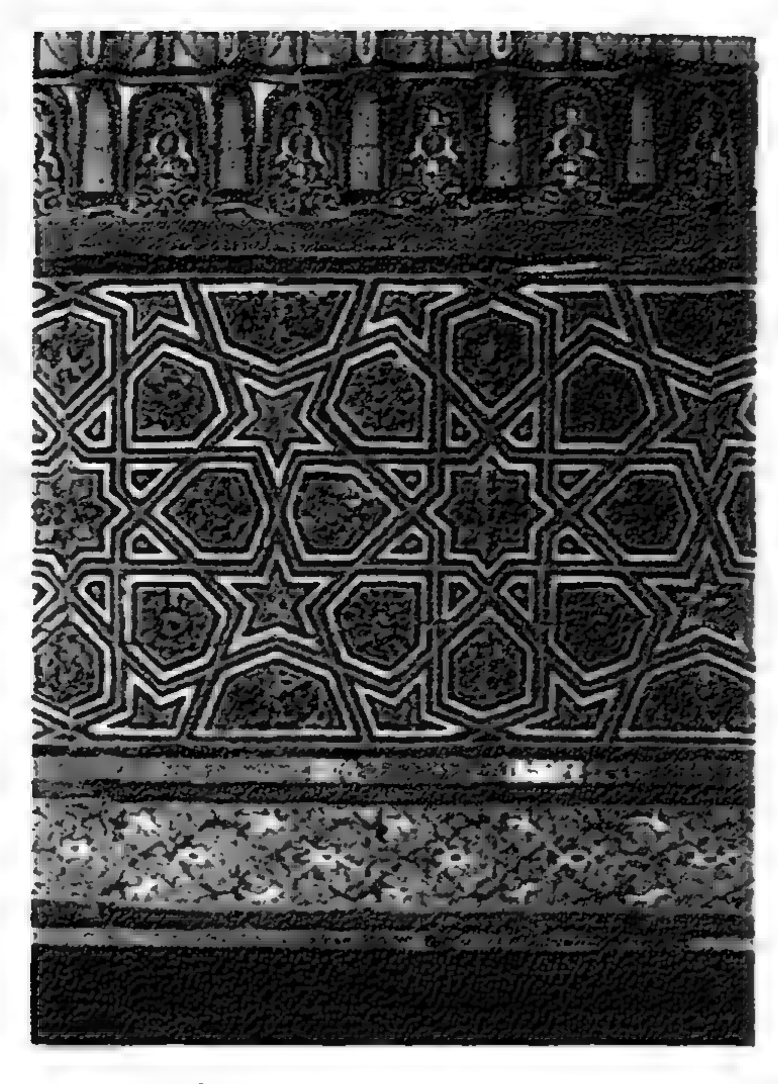
لوحة رقم ٢ بلاطة خزفية، قصر قباد آباد



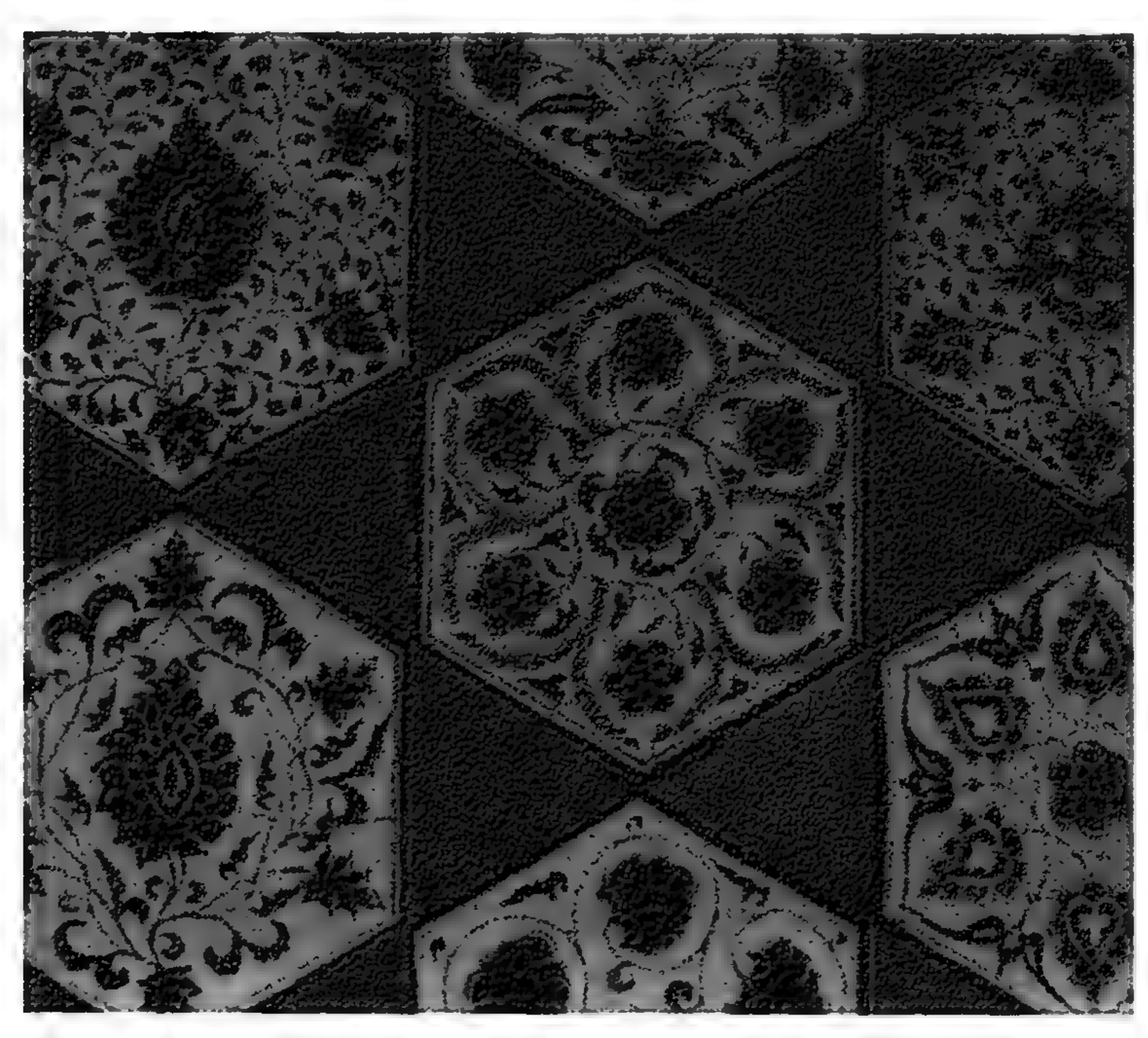
لوحة رقم ٣ بلاطة خزفية، قصر قباد آباد



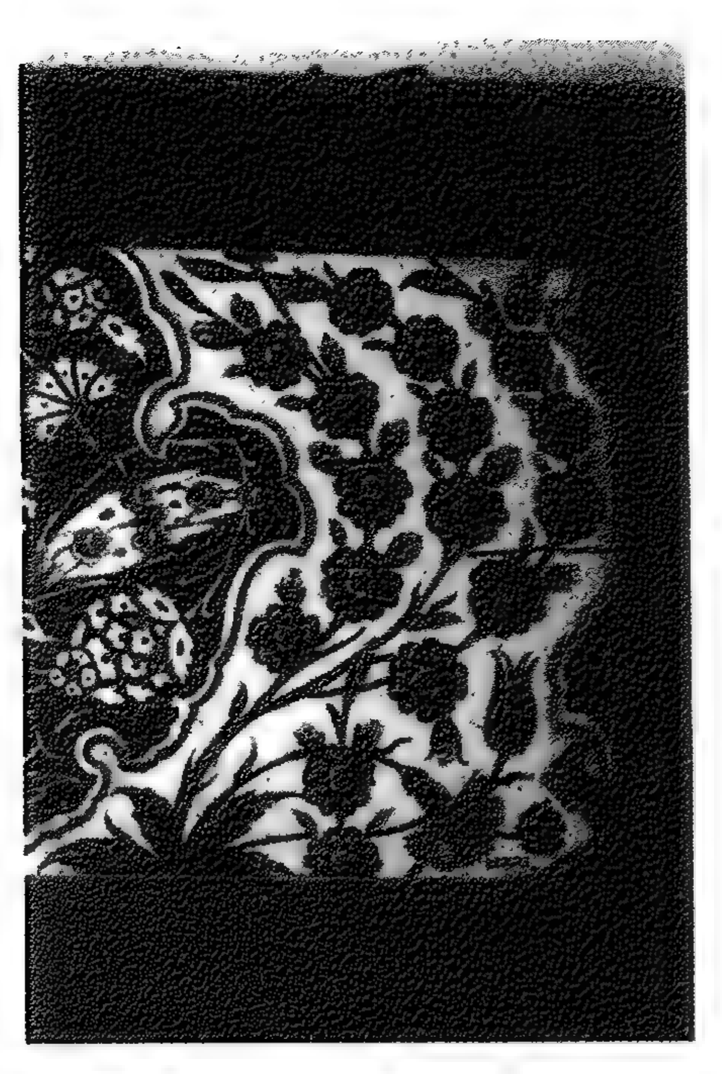
لوحة رقم ٤ محراب جامع صاحب عطا
(٦٥٦هـ / ١٢٥٨م)



لوحة رقم ٥ بلاطات خزفية. الجامع الأخضر فى بورصه
(٨٢٢ - ٨٢٧ هـ/ ١٤١٩ - ١٤٢٤م)



لوحة رقم ٦ بلاطات خزفية - جامع مراد الثانى فى ادرنه
(٨٣٩ - ٨٤٠ هـ / ١٤٣٥ - ١٥٣٦م)



لوحة رقم ٧ بلاطة خزفية - ازنيق، النصف الثانى
من القرن (١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ٨ بلاطات خزفية. ازنيق، النصف الثانى
من القرن (١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ٩ بلاطة خزفية - ازنيق. النصف الثانى
من القرن (١٠هـ / ١٦م)



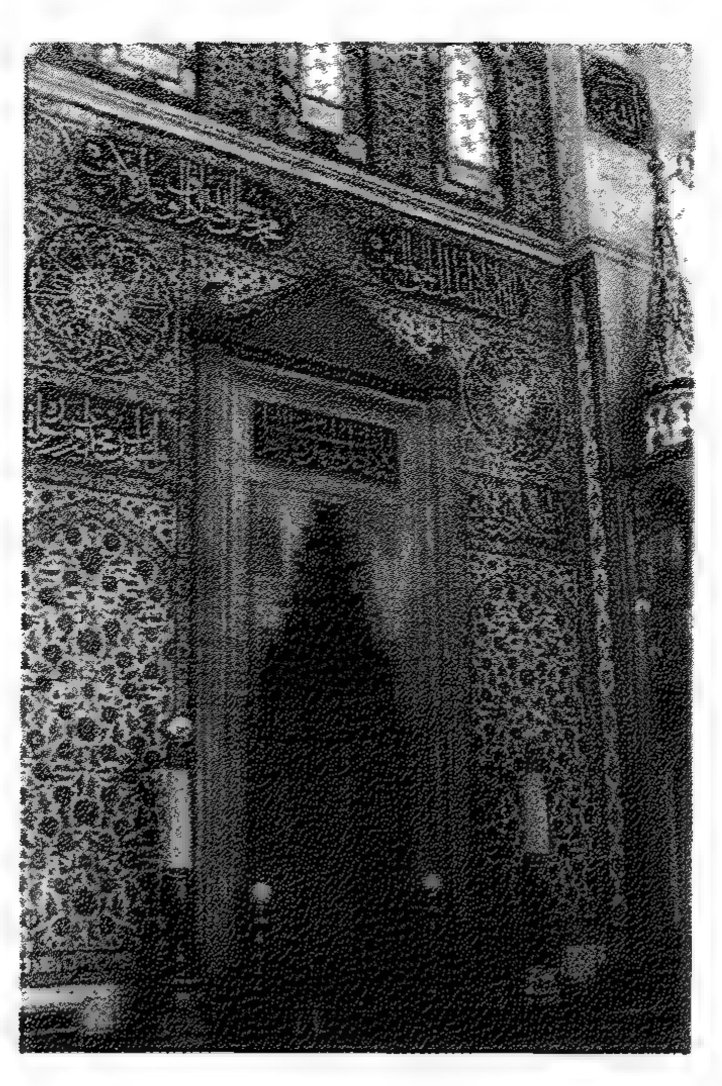
لوحة رقم ١٠ بلاطة خزفية - ازنيق ، النصف الثانى
من القرن (١٠هـ / ١٦م)



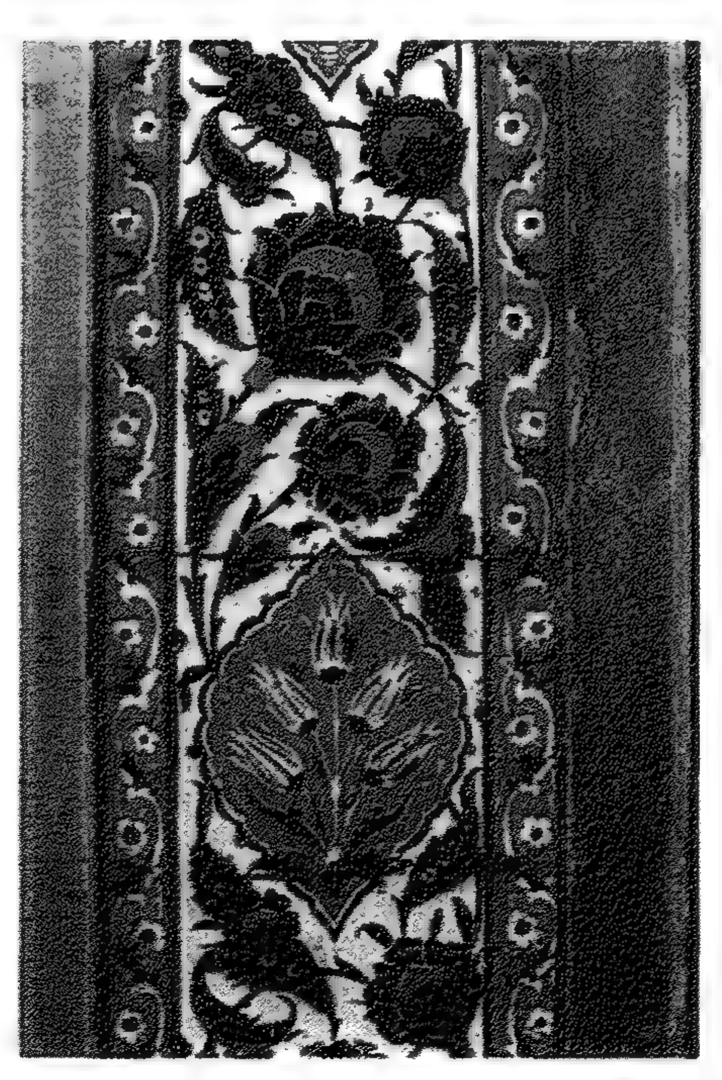
لوحة رقم ١١ بلاطات خزفية - مسجد رستم باشا
(٩٦٩هـ / ١٥٦١م)



لوحة رقم ١٢ بلاطات خزفية - مسجد رستم باشا
(٩٦٩هـ / ١٥٦١م)



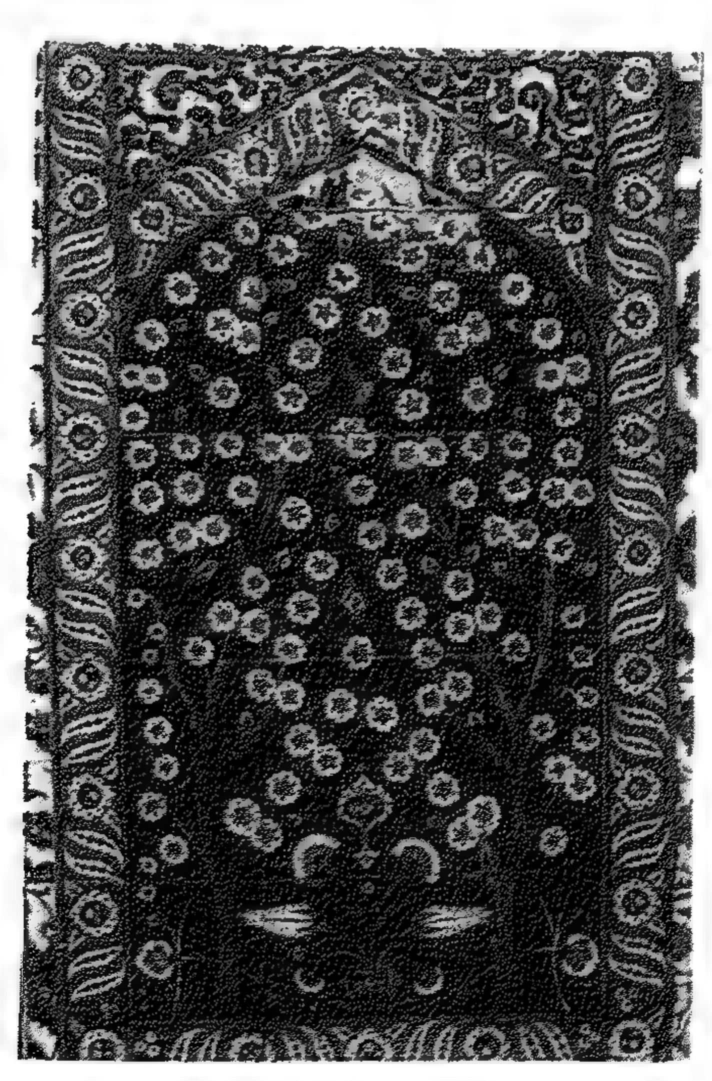
لوحة رقم ١٣ بلاطات خزفية - مسجد صوقللو محمد باشا
(٩٧٩هـ / ١٥٧١م)



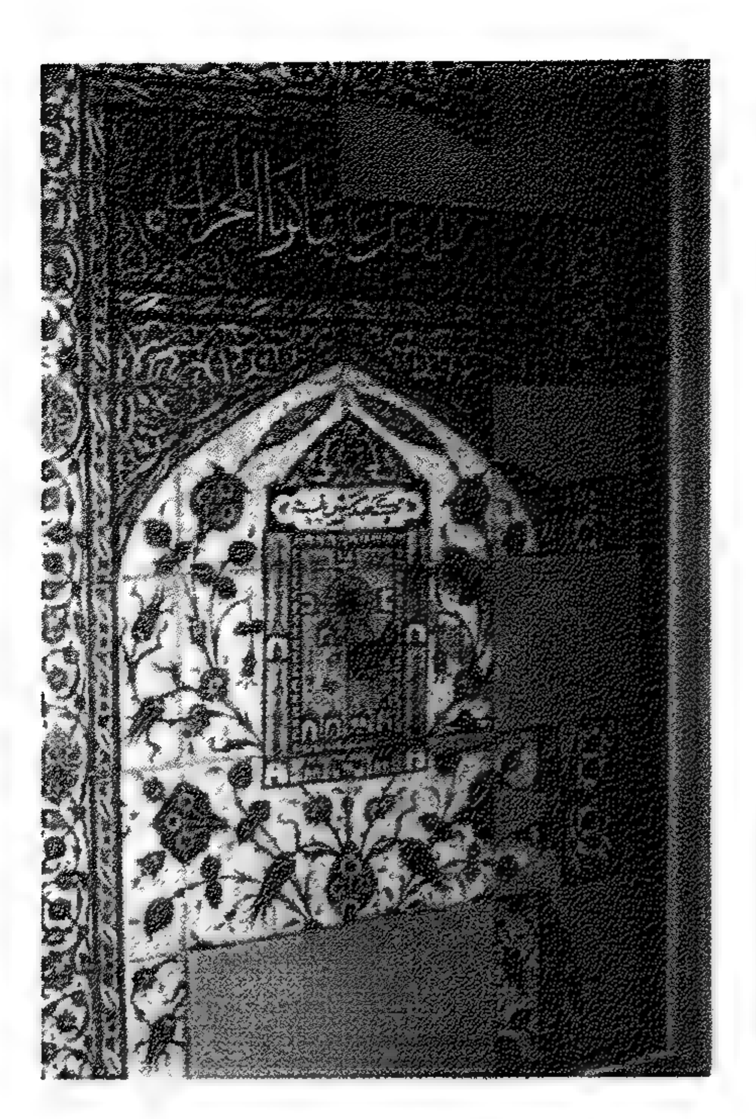
لوحة رقم ١٤ بلاطات خزفية - مسجد على باشا
(٩٨٦ - ٩٨٨هـ / ١٥٧٨ - ١٥٨٠م)



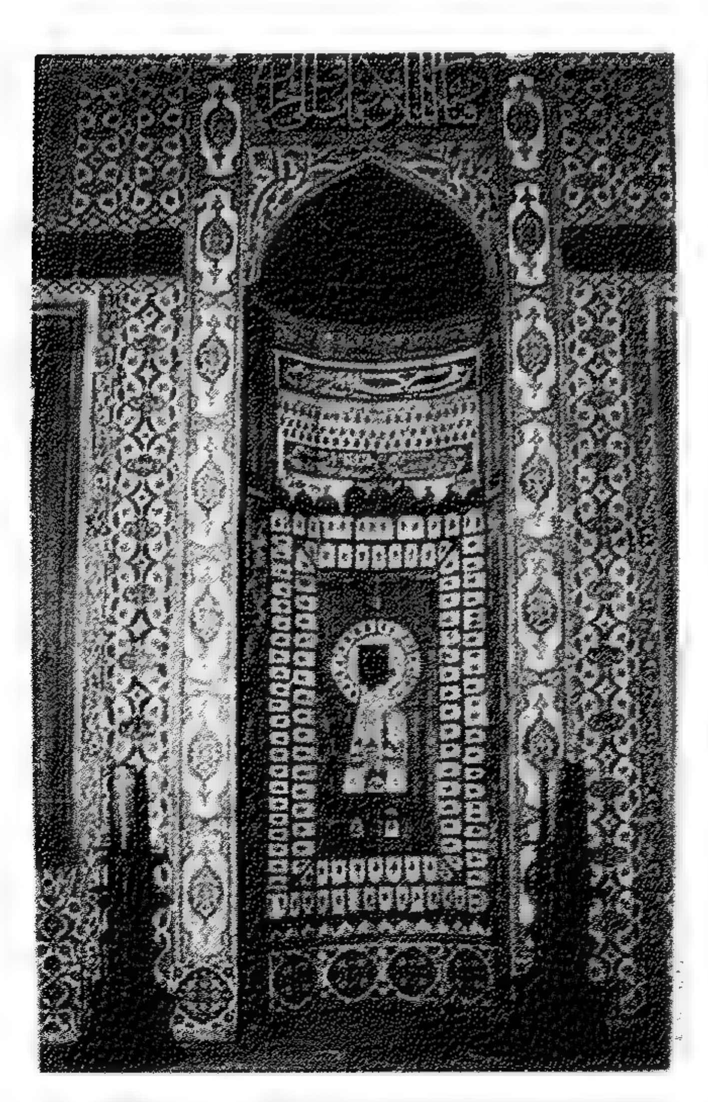
لوحة رقم ١٥ بلاطات خزفية - جناح الحريم بقصر طوبقابى
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



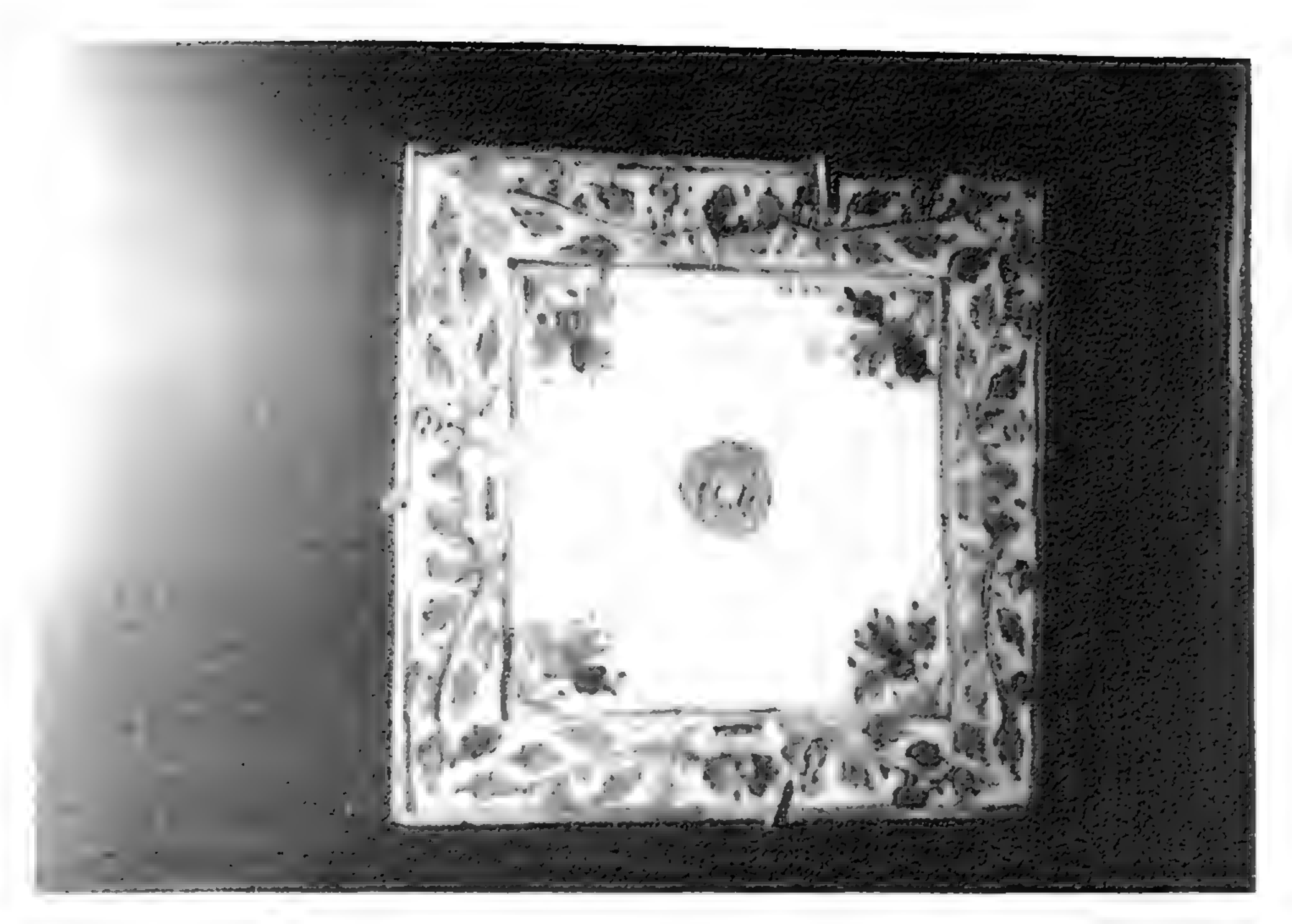
لوحة رقم ١٦ بلاطات خزفية - جناح الحريم بقصر طوبقابى
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ١٧ بلاطات خزفية ، ازنيق
(القرن ١١هـ / ١٧م)



لوحة رقم ١٨ بلاطات - محراب مسجد قره أغالر
(القرن ١١هـ / ١٧م)



لوحة رقم ١٩ بلاطة خزفية - كوتاهيه
القرن (١٢هـ / ١٨م)



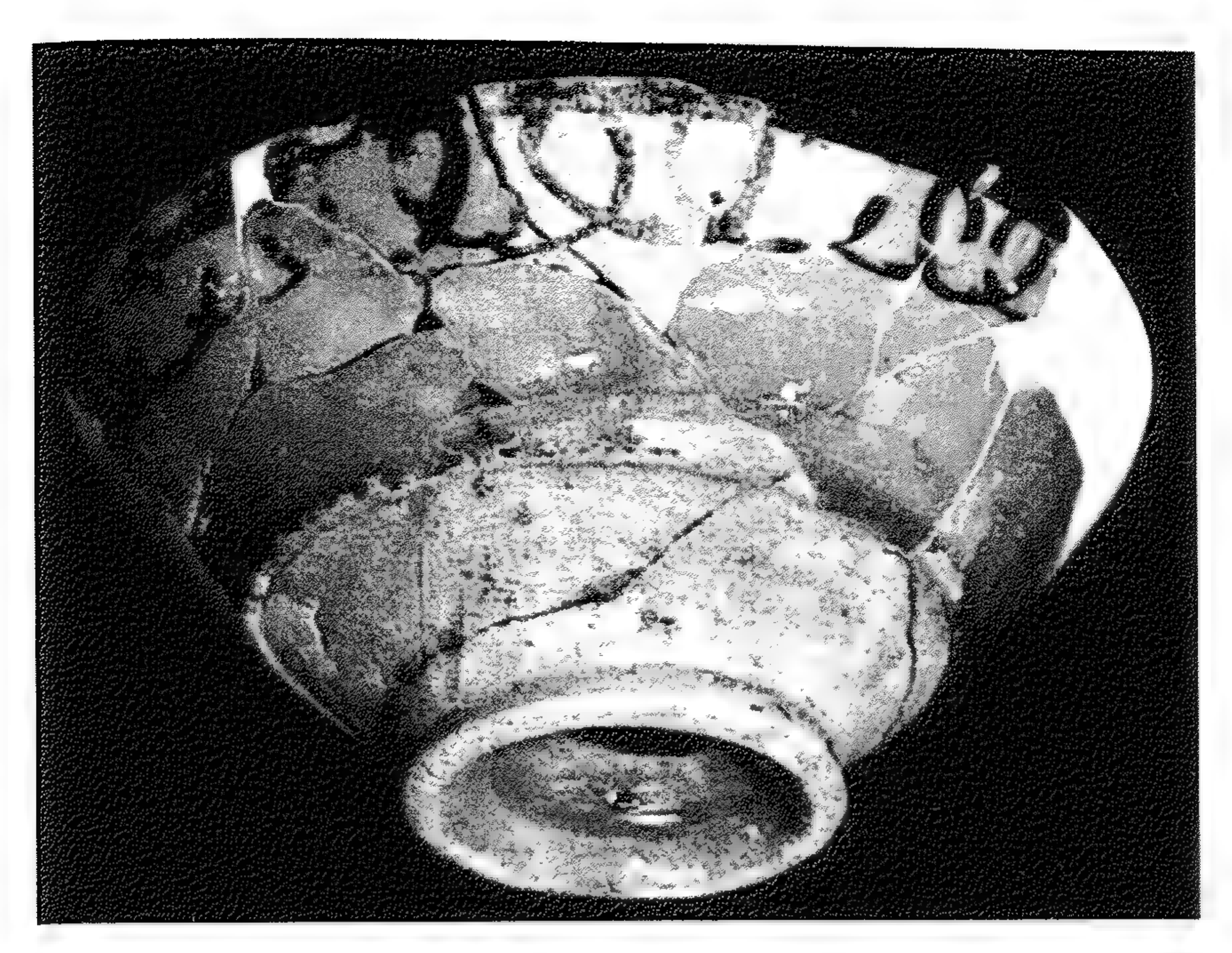
لوحة رقم ٢٠ بلاطه خزفية - كوتاهيه
القرن (١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٢١ طبق من الخزف السلجوقي - الاناضول
(النصف الأول من القرن ٧ هـ / ١٣م)



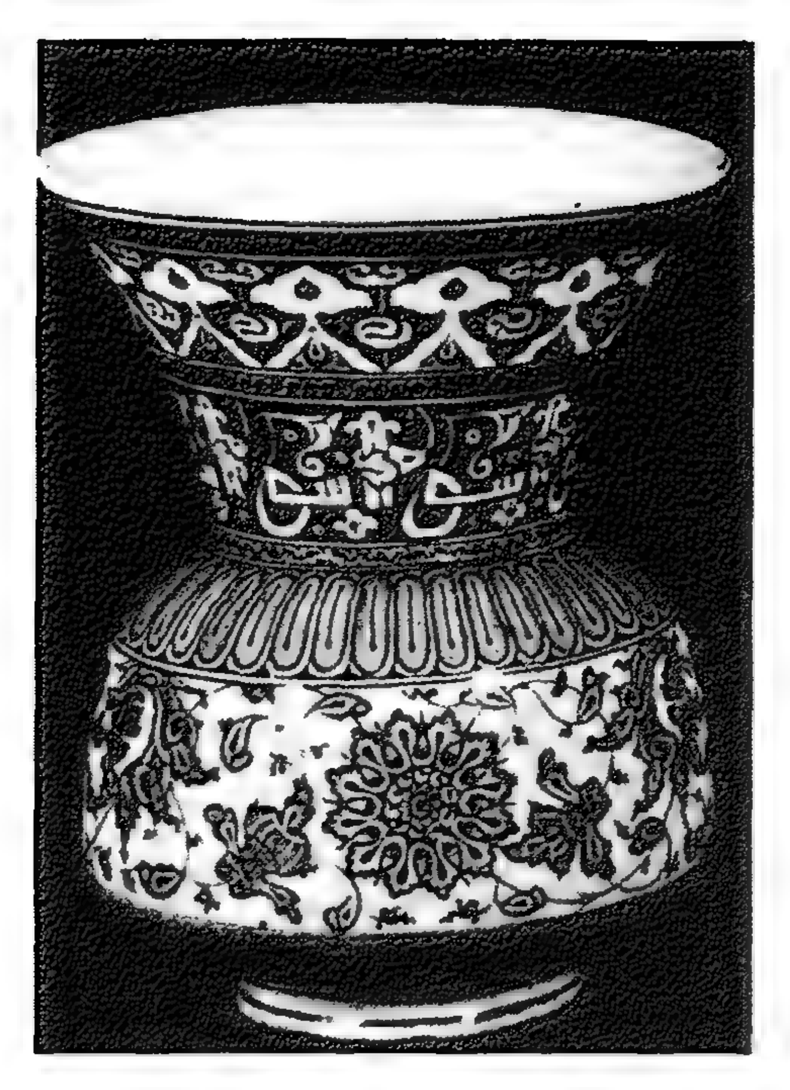
لوحة رقم ٢٢ طبق من الخزف السلجوقي . الاناضول
(النصف الأول من القرن ٧ هـ/ ١٣م)



لوحة رقم ٢٣ سلطانيه من الخزف السلجوقى - الاناضول
(النصف الأول من القرن ٧ هـ / ١٣م)



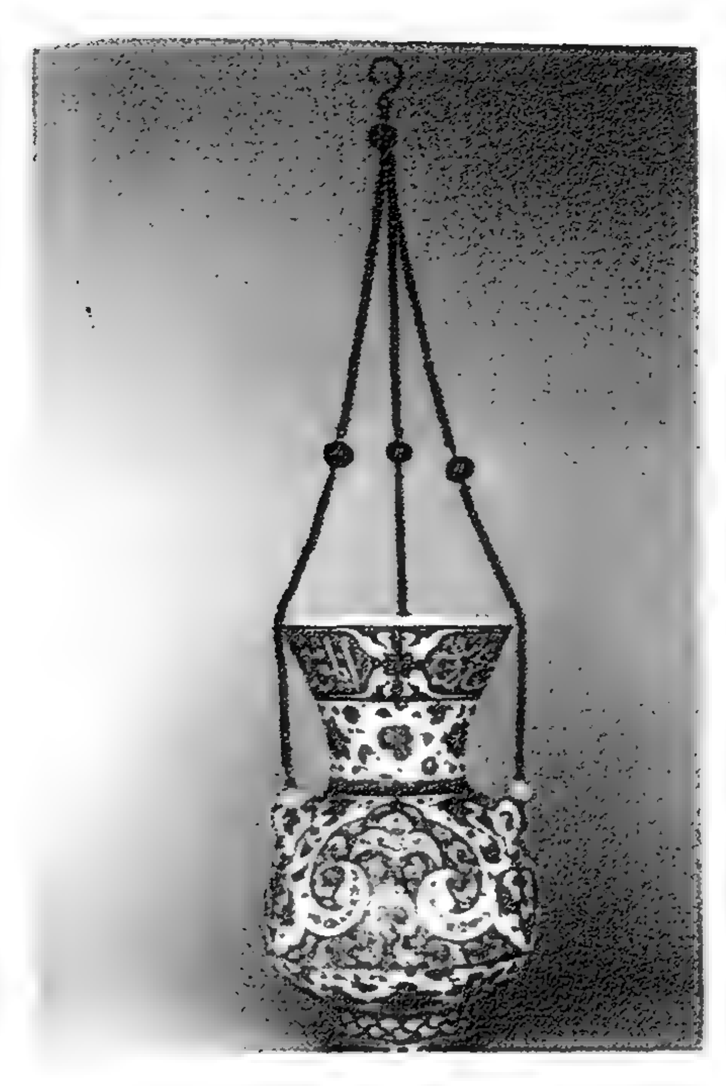
لوحة رقم ٢٤ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف ميلتس.
(القرن ٨ هـ / ١٤م)



لوحة رقم ٢٥ مشكاه من الخزف المرسوم باللون الأزرق والأبيض
(القرن ٩هـ / ١٥م)



لوحة رقم ٢٦ طبق من الخزف المرسوم
باللون الأزرق والأبيض (١٥٢٠م)



لوحة رقم ٢٧ مشكاه من الخزف المرسوم
باللون الأزرق والأبيض (١٤٨١ - ١٥١٢م)



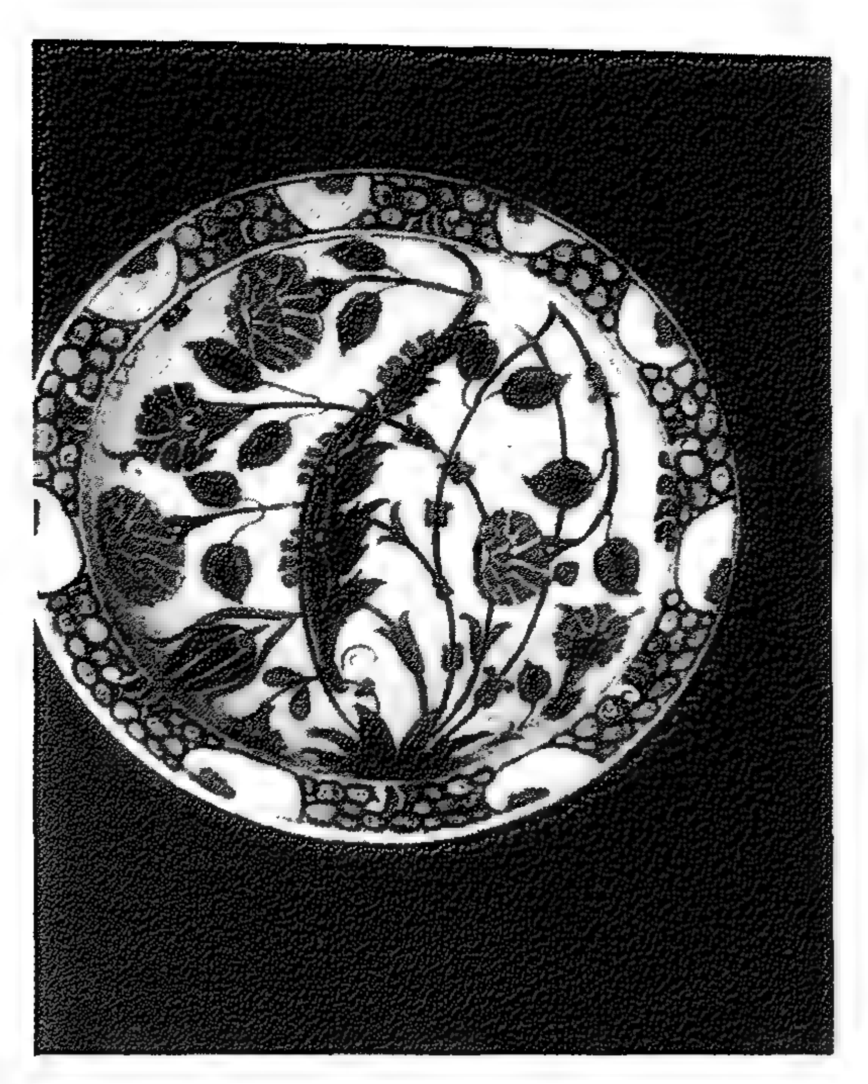
لوحة رقم ٢٨ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف دمشق ازنبق
— (النصف الأول من القرن ١٠هـ / ١٦م)



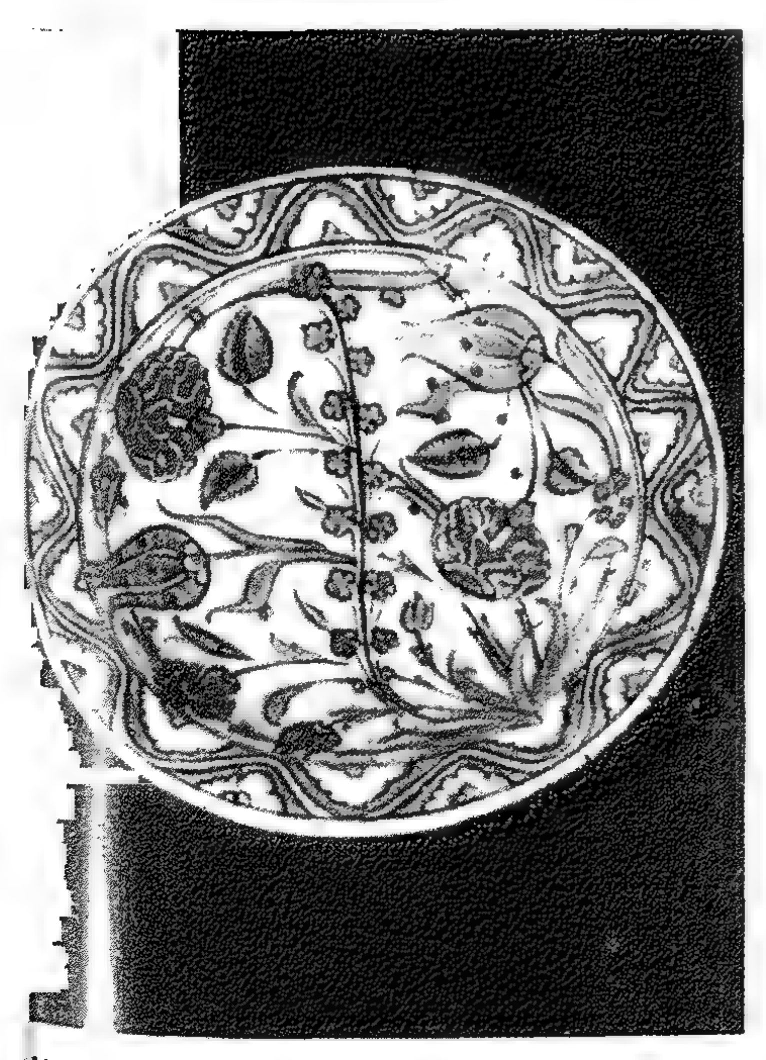
لوحة رقم ٢٩ طبق من الخزف المعوف خطأ بخزف دمشق . ازنيق
(النصف الأول من القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ٣٠ مشكاه من الخزف المعروف خطأ بخزف دمشق ازنيق
(٩٤٦هـ / ١٥٤٩م)



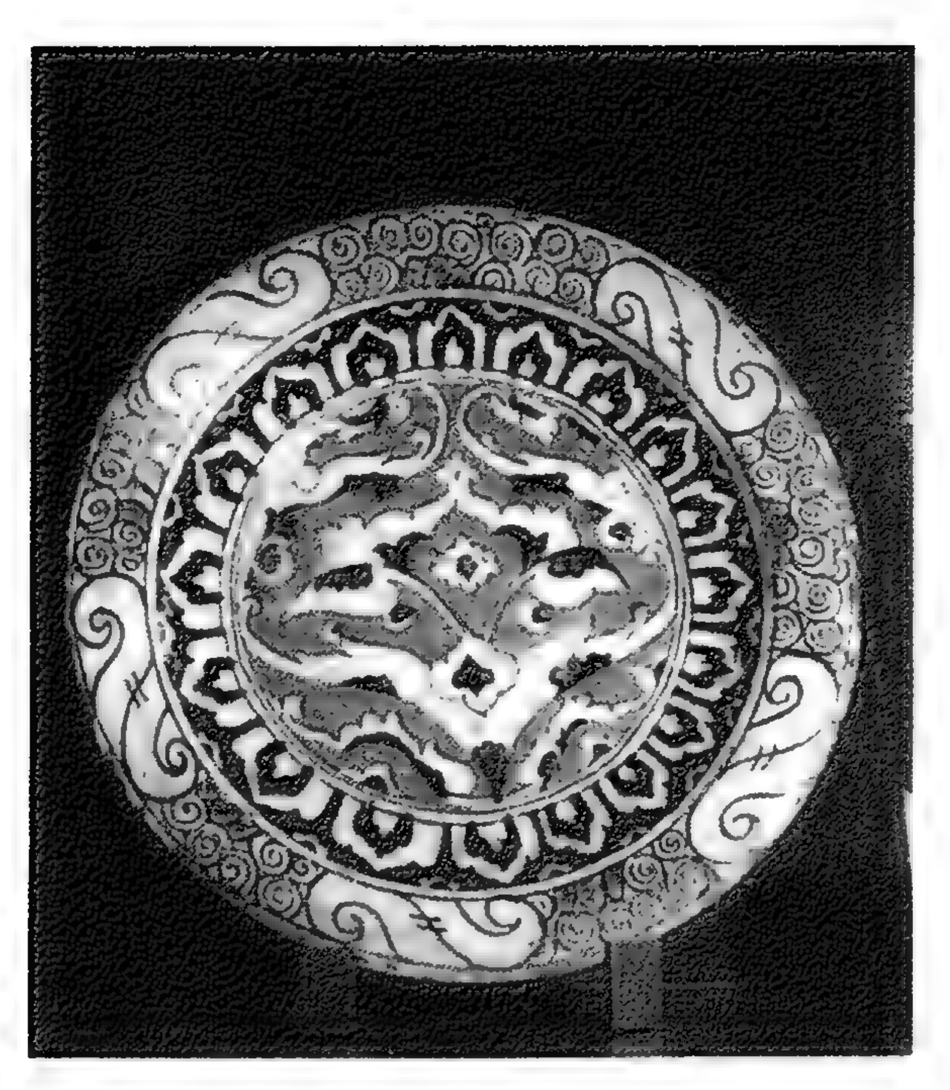
لوحة رقم ٣١ أ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس ازنيق .
(النصف الثانى من القرن ١٠هـ / ١٦م)



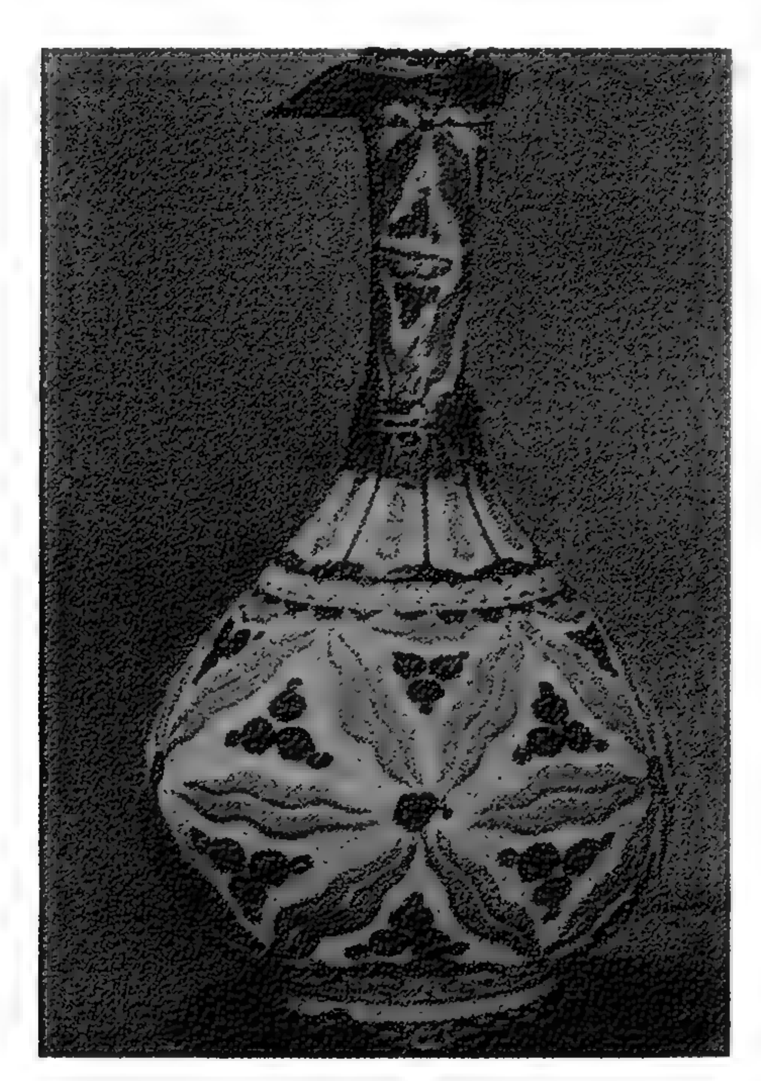
لوحة رقم ٣١ جـ طبق من الخزف المعروف خـ بخزف
رودس. ازنيق . (النصف الثانى من القرن ١٠هـ ١٦م



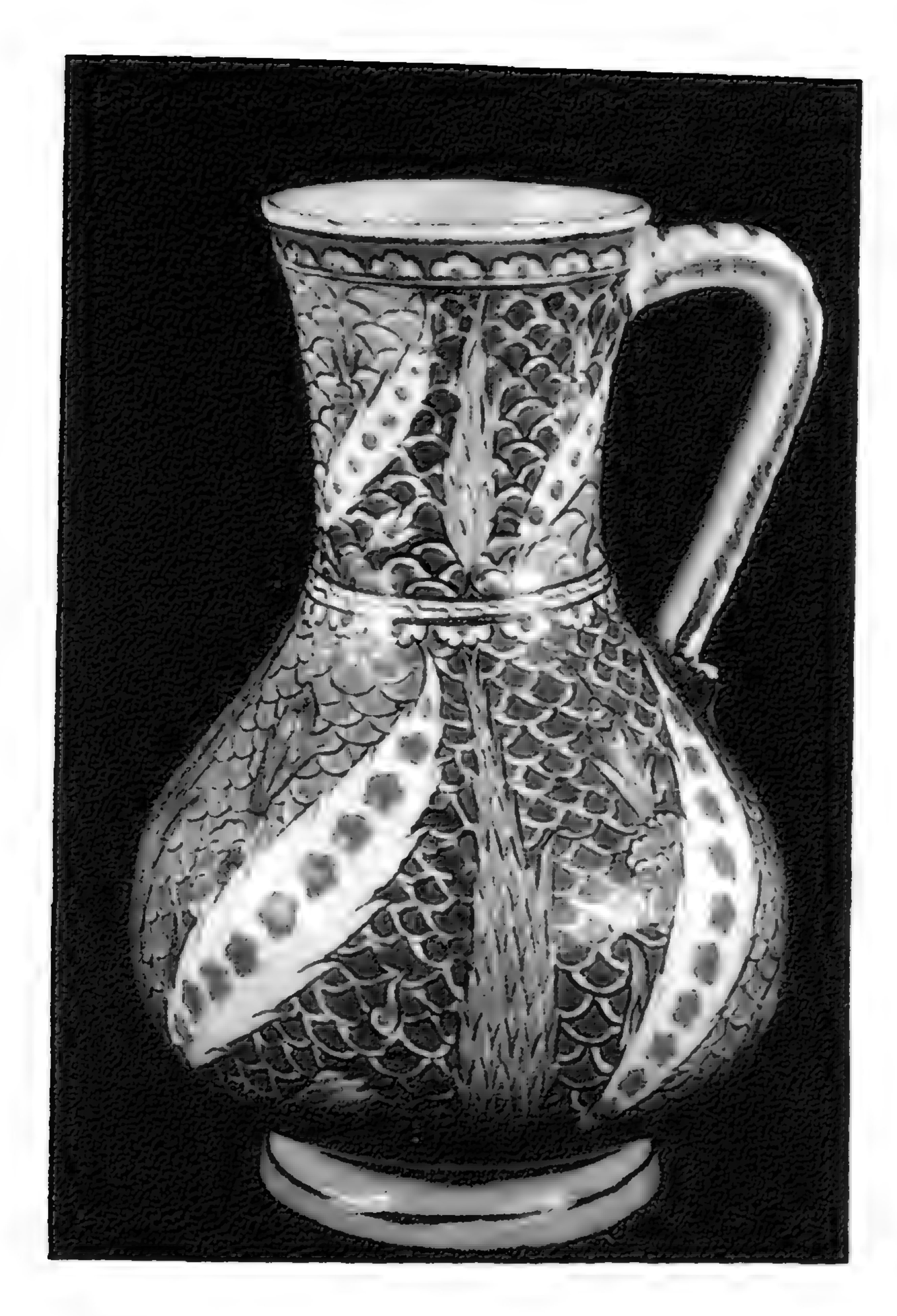
حة رقم ٣١ ب طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف
ودس. ازنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ / ١٦م)



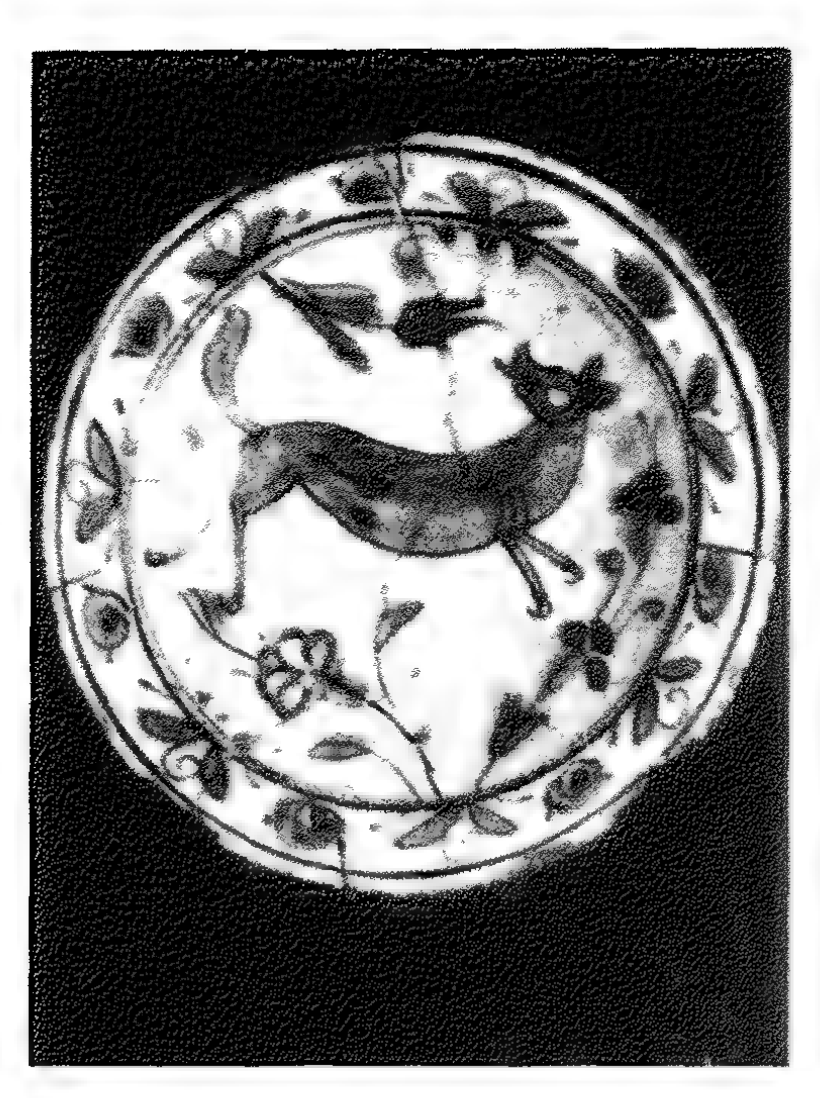
لوحة رقم ٣٢ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ / ١٦م)



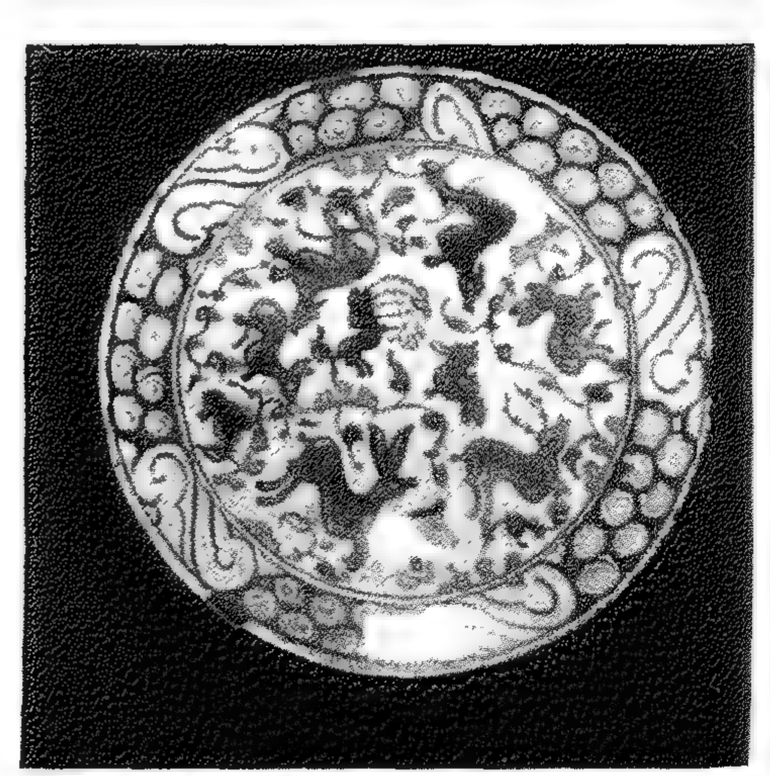
لوحة رقم ٣٣ قنينه من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ / ١٦م)



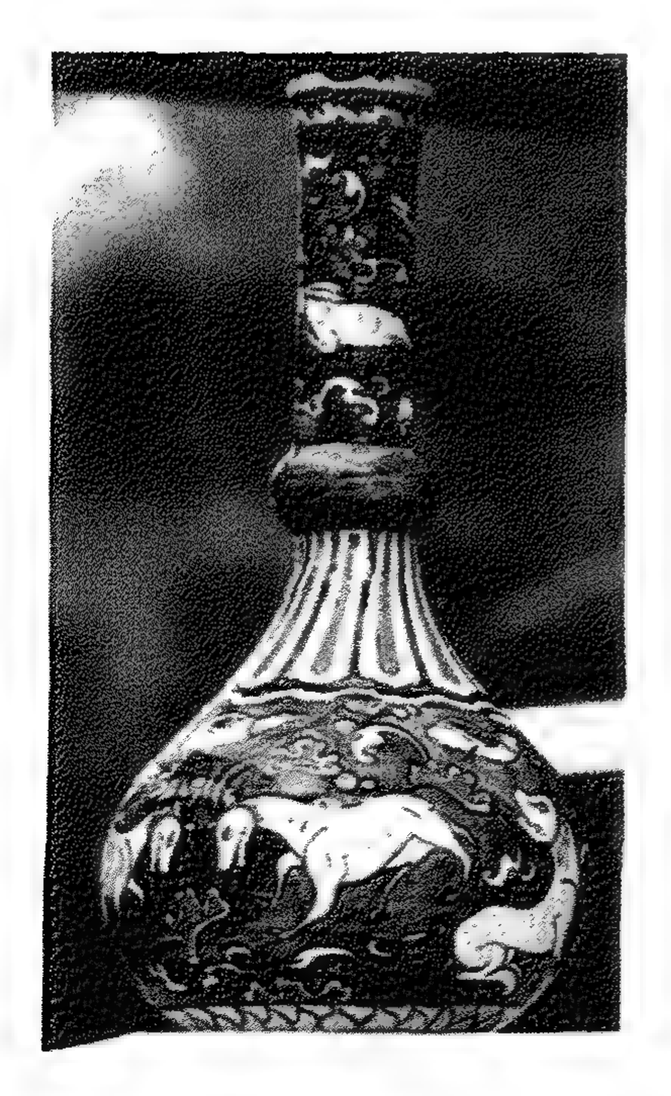
لوحة رقم ٣٤ أبريق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس ازنيق .
(النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م)



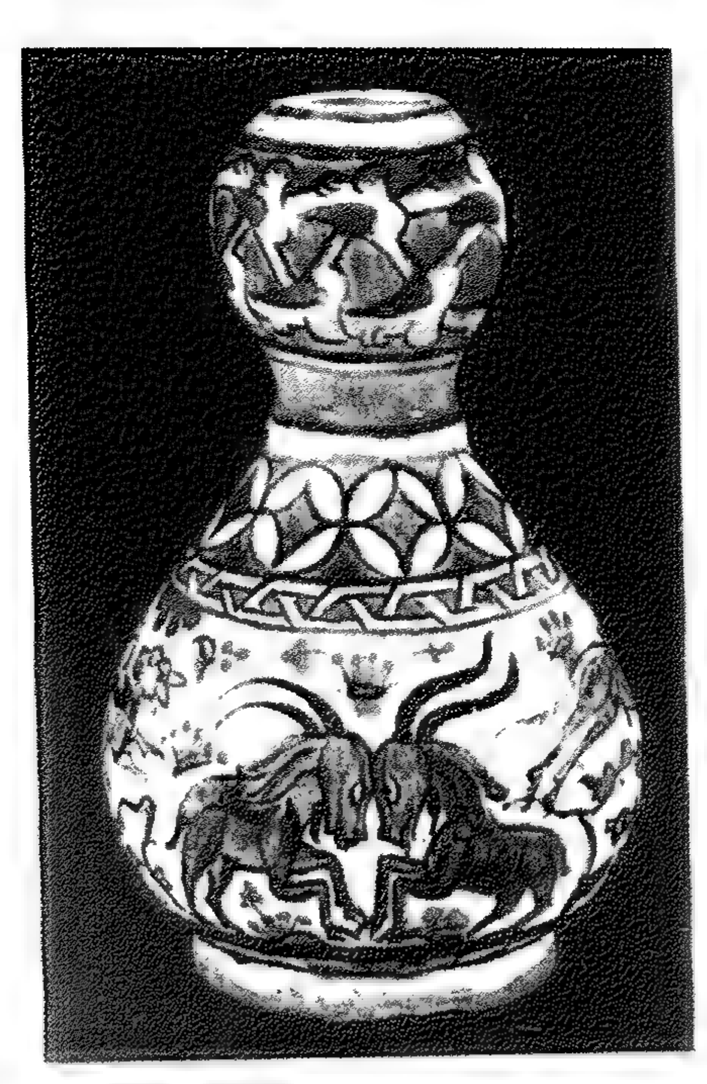
لوحة رقم ٣٥ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس ازنيق .
(النصف الثانى من القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ٣٦ أ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف
رودس. ازنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ٣٦ ب طبق من الخزف المعروف حطأ بخزف
رودس. ازنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ٣٧ قنينه من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس ازنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ٣٨ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس ازنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ / ١٦م)



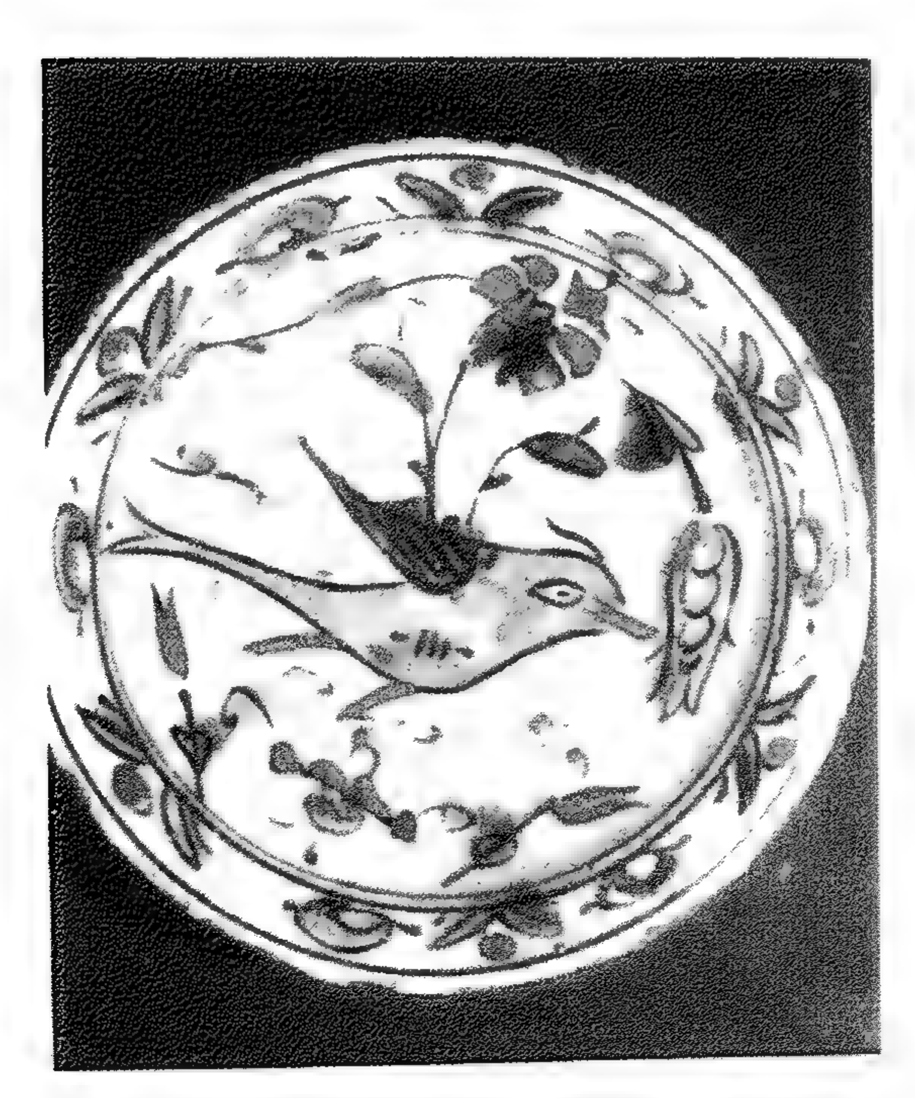
لوحة رقم ٣٩ أبريق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ٤٠ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ٤١ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ ١٦م)



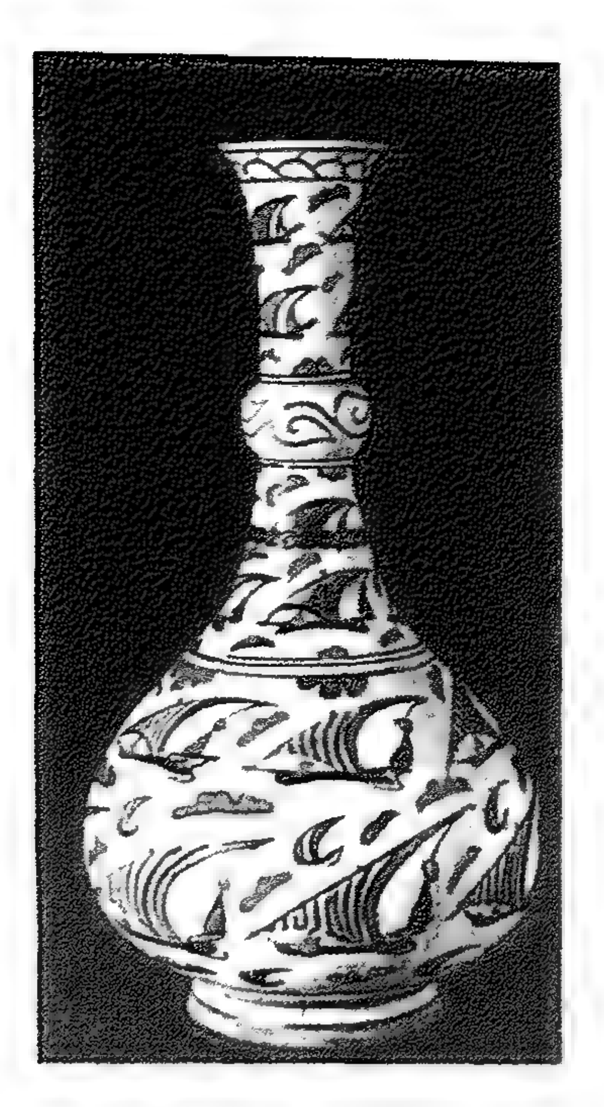
لوحة رقم ٤٢ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (القرن ١١هـ / ١٧م)



لوحة رقم ٤٣ طبق من الخزن المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (القرن ١١هـ / ١٧م)



لوحة رقم ٤٤ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (القرن ١١هـ / ١٧م)



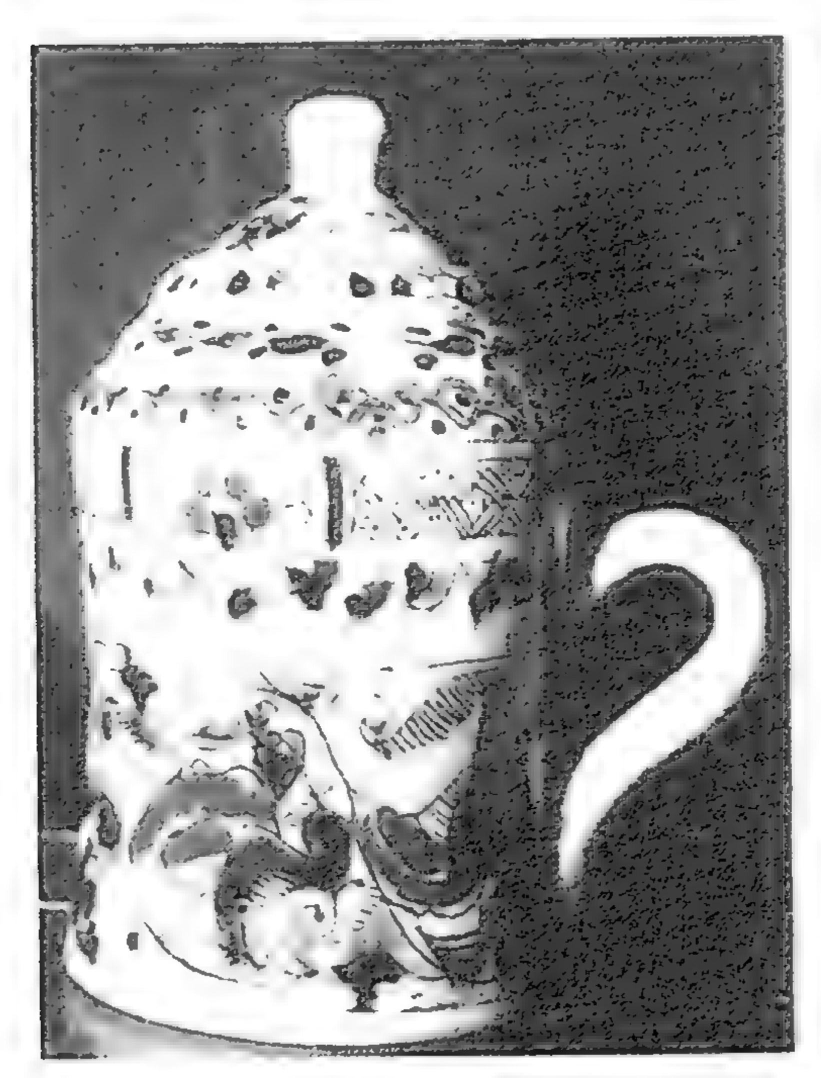
لوحة رقم ٤٥ ابريق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (القرن ١١هـ / ١٧م)



لوحة رقم ٤٦ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (القرن ١١ هـ / ١٧م)



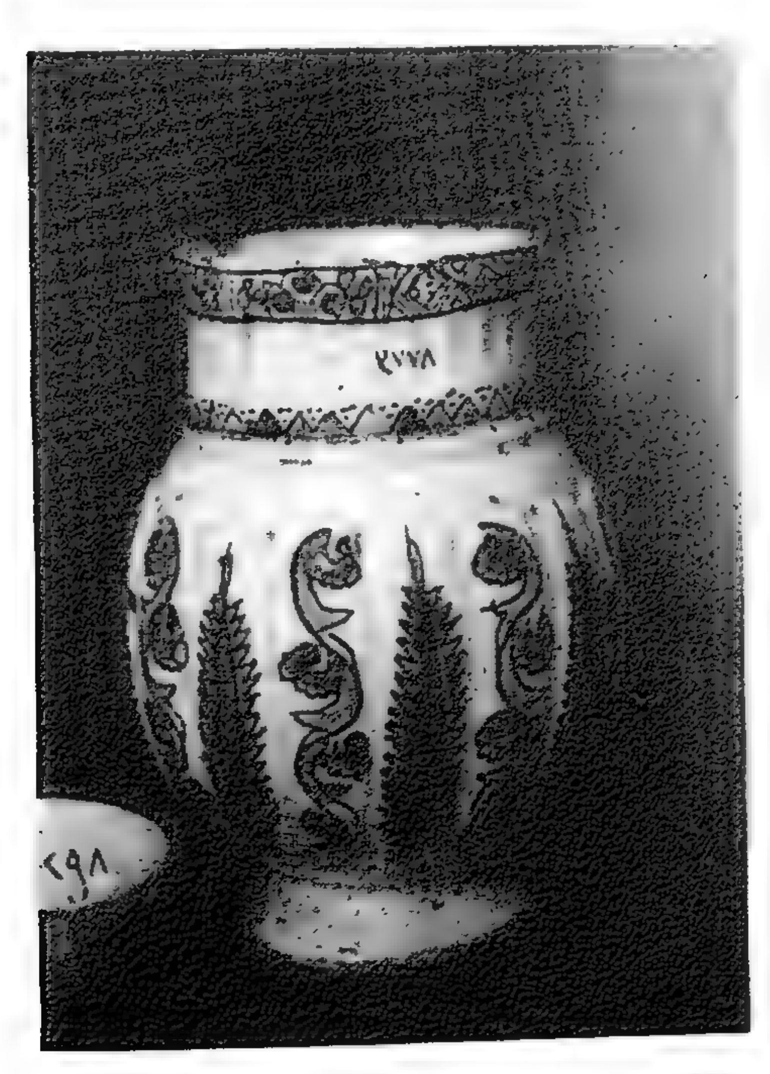
لوحة رقم ٤٧ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس ازنيق، ٢٥ مايو ١٦٦٦



لوحة رقم ٤٨ أنيه سكر من الخزف. كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٤٩ آنيه سكر من الخزف (بدون غطاء)
كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



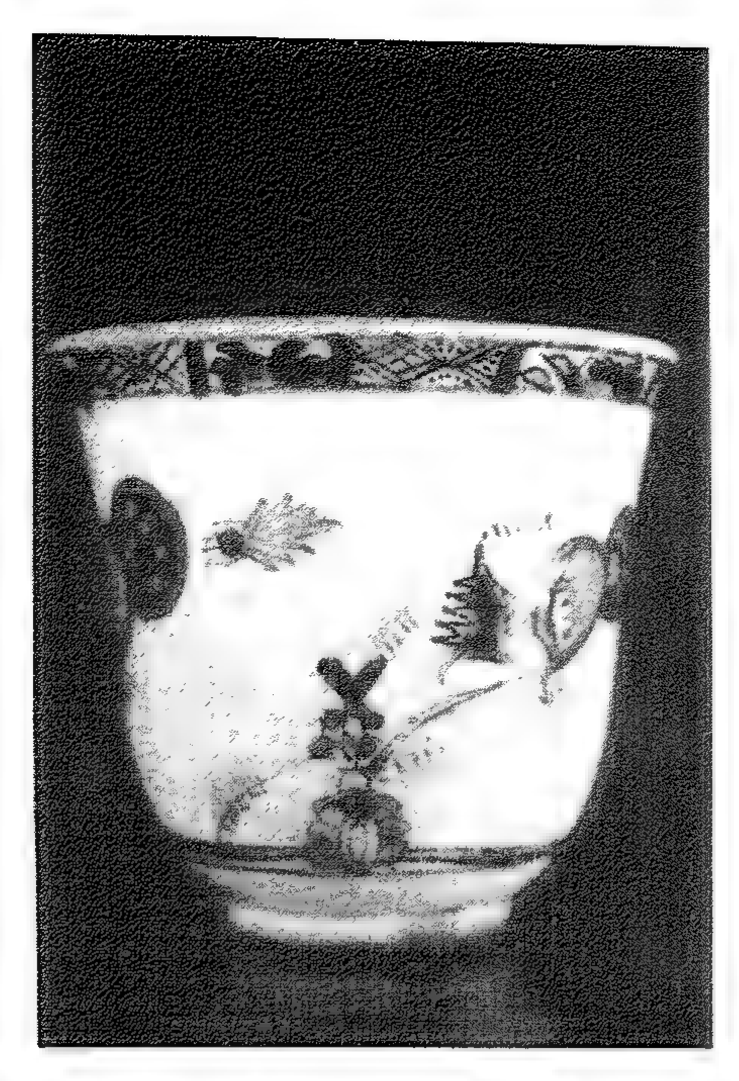
لوحة رقم ٥٠ ابريق من الخزف. كوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



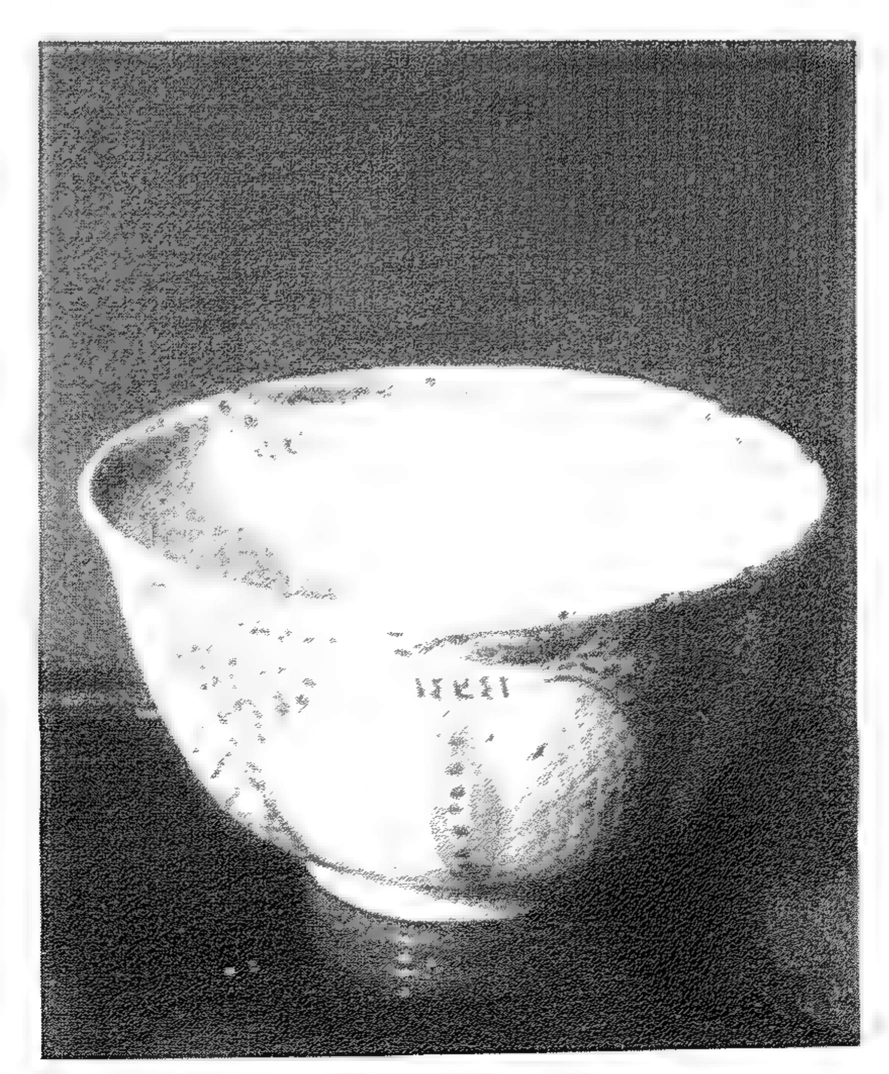
لوحة رقم ٥١ فنجان بيشه من الخزف. كوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٥٢ فنجان بيشه من الخزف. كوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٥٣ فنجان بيشه من الخزف
كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



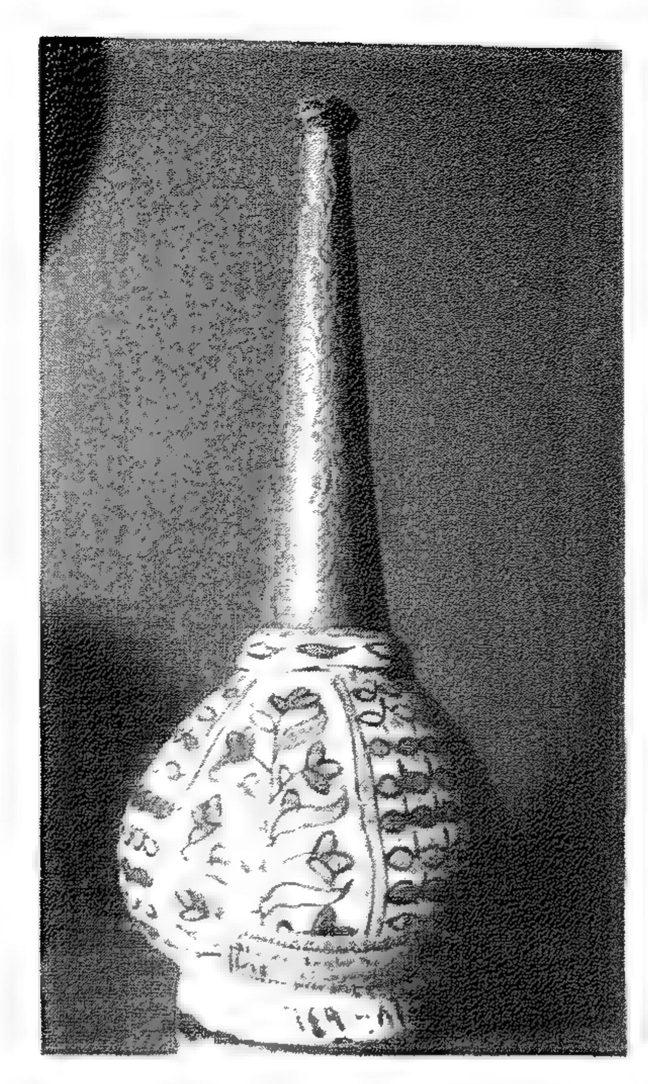
لوحة رقم ٥٤ فنجان بيشه من الخزف
كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



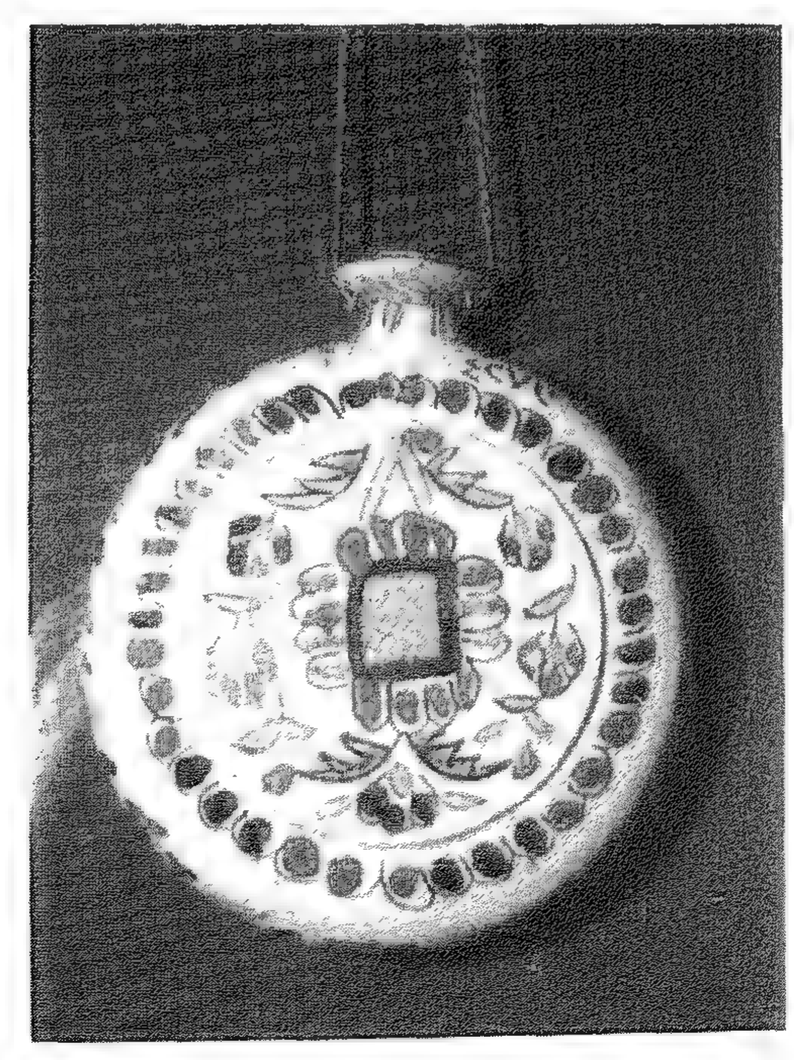
لوحة رقم ٥٥ طبق من الخزف. كوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٥٦ طبق من الخزف. كوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



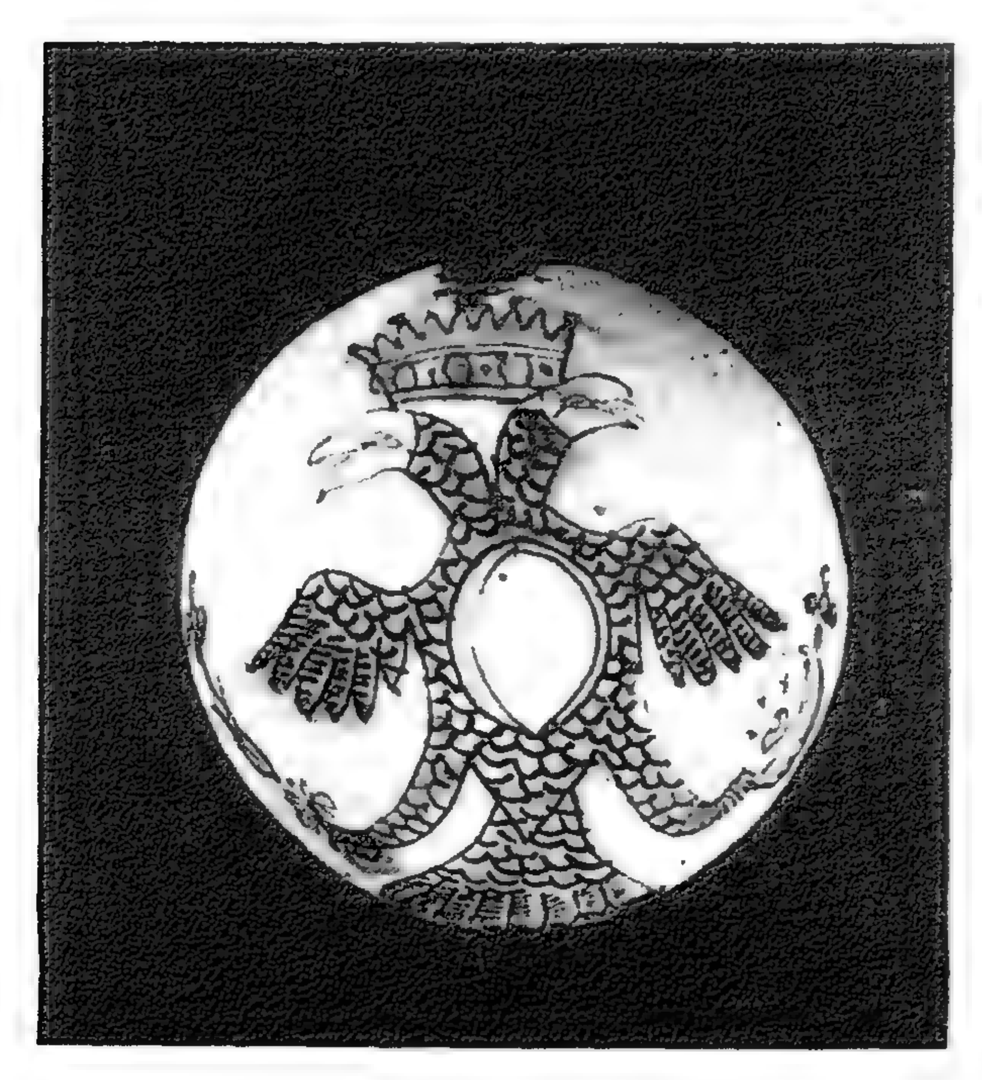
لوحة رقم ٥٧ قنينه من الخزف
كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



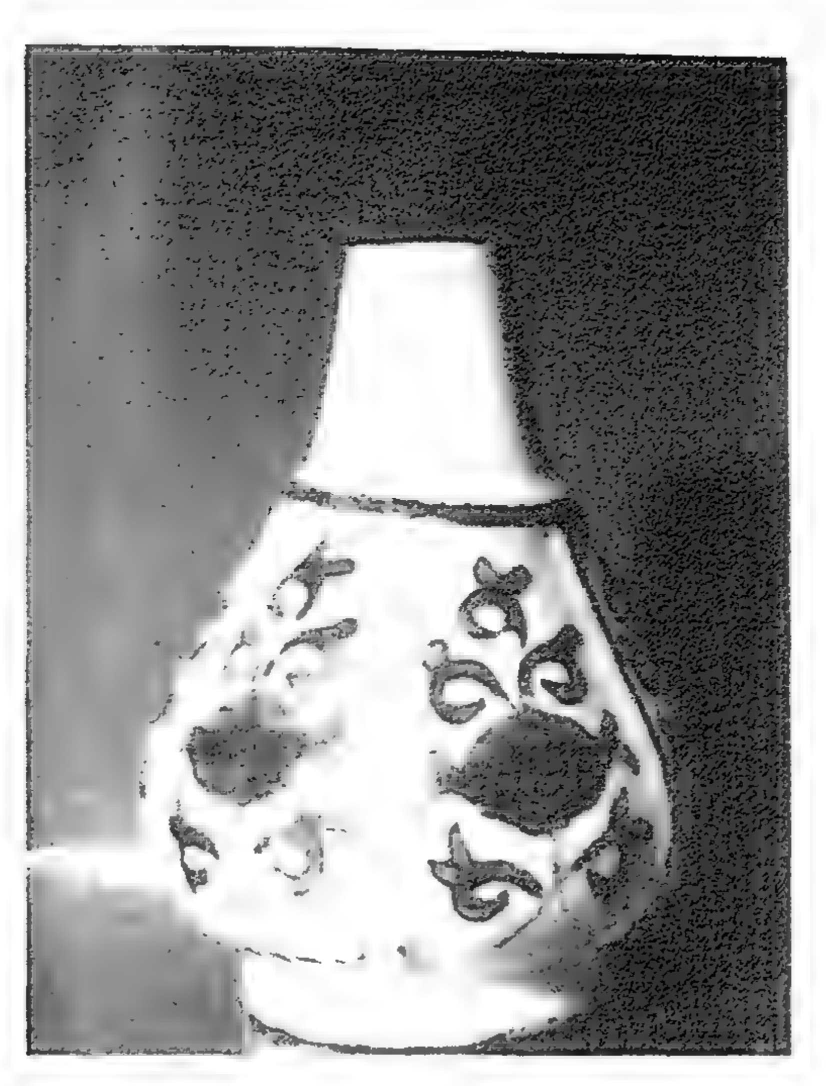
لوحة رقم ٥٨ زمزميه من الخزف
كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



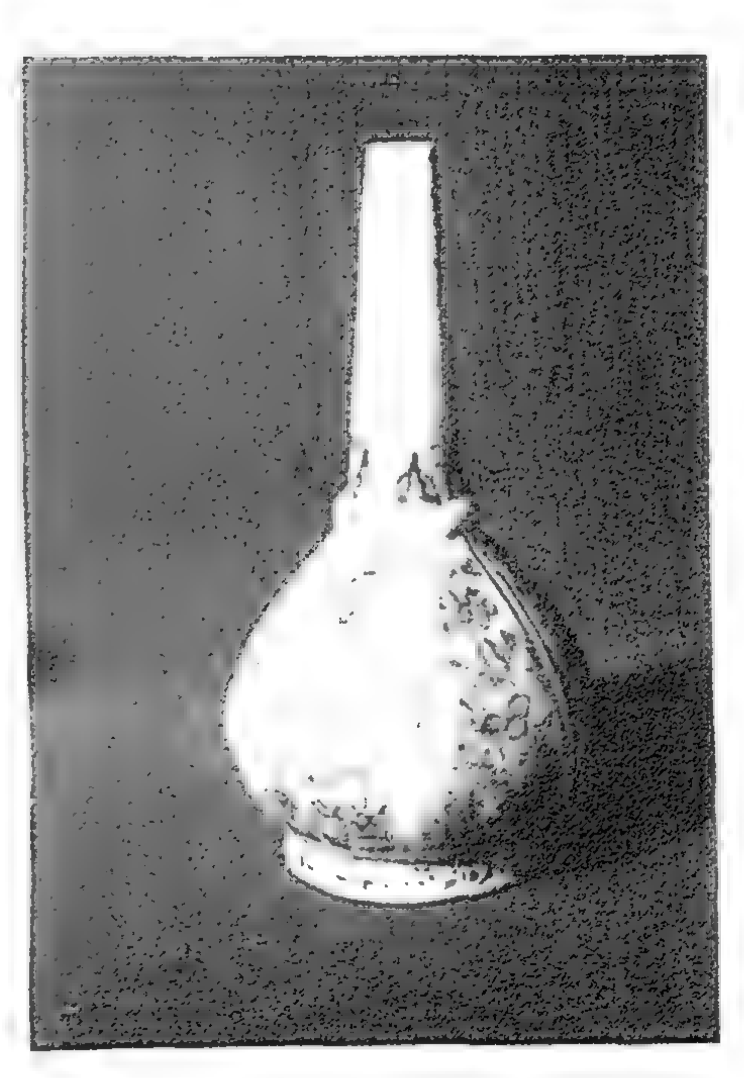
لوحة رقم ٥٩ بيضة من الخزف
كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٦٠ بيضة من الخزف
كوتاهيه (القرن ١٢هـ/ ١٨م)



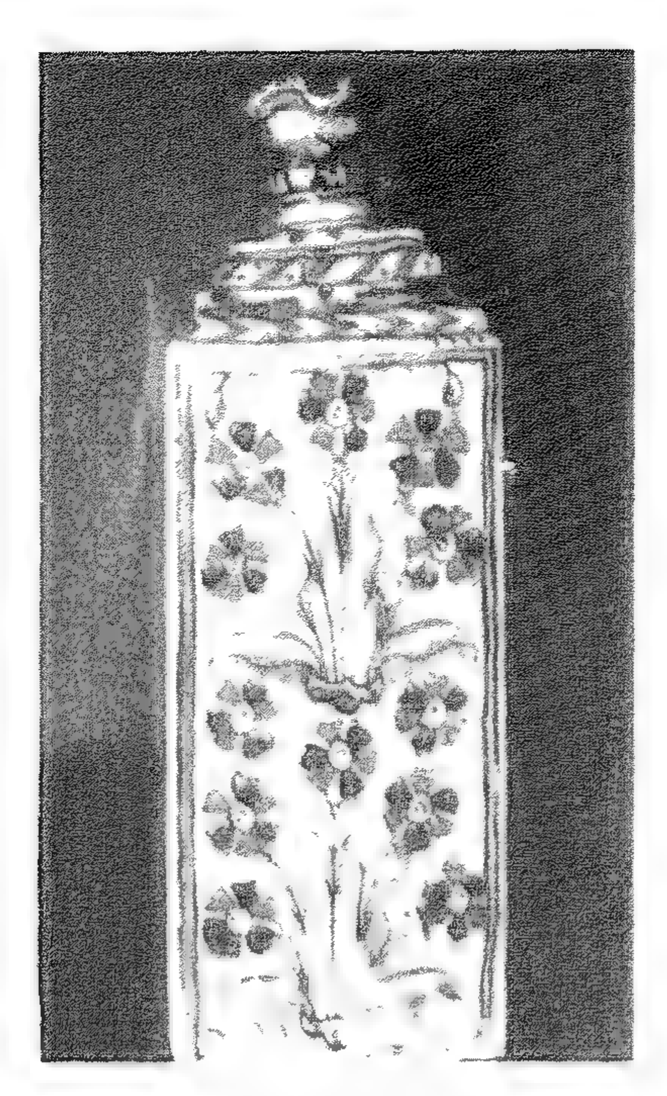
لوحة رقم ٦١ قنينه من الخزف
كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٦٢ قنينه من الخزف
كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م)



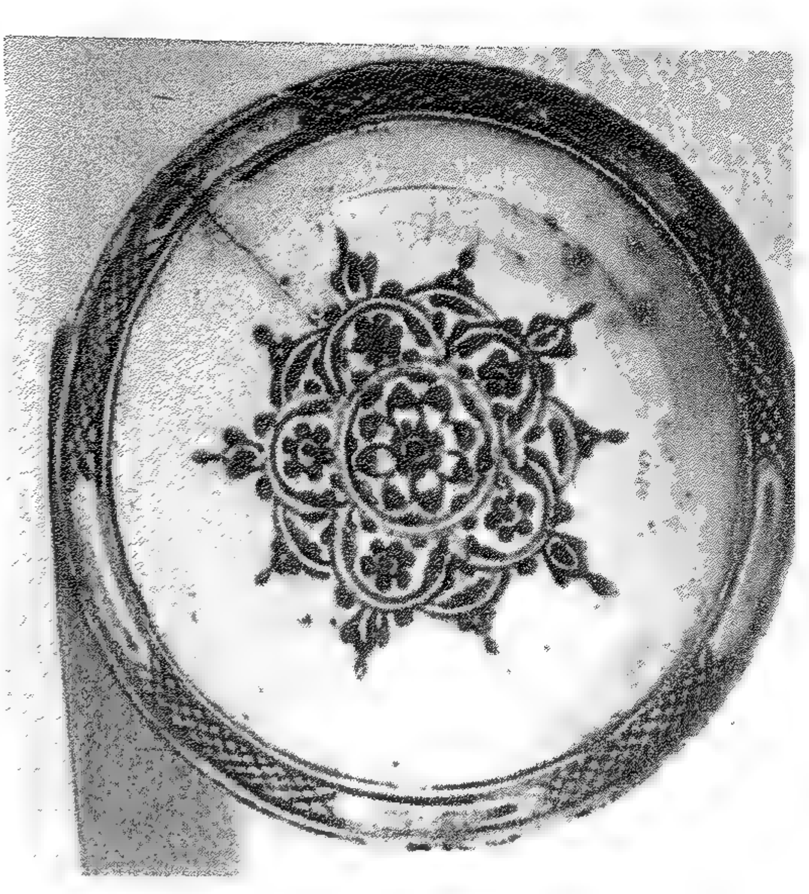
لوحة رقم ٦٣ براد شاى من الخزف
كوتاهيه، (القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٦٤ قنينه من الخزف. كوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



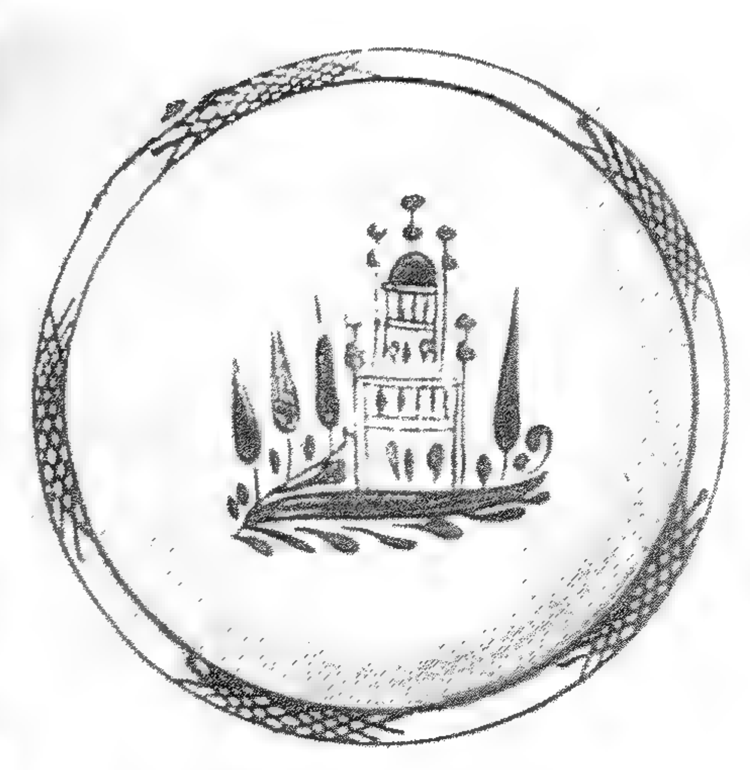
لوحة رقم ٦٥ آنيه أزهار من الخزف. كوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



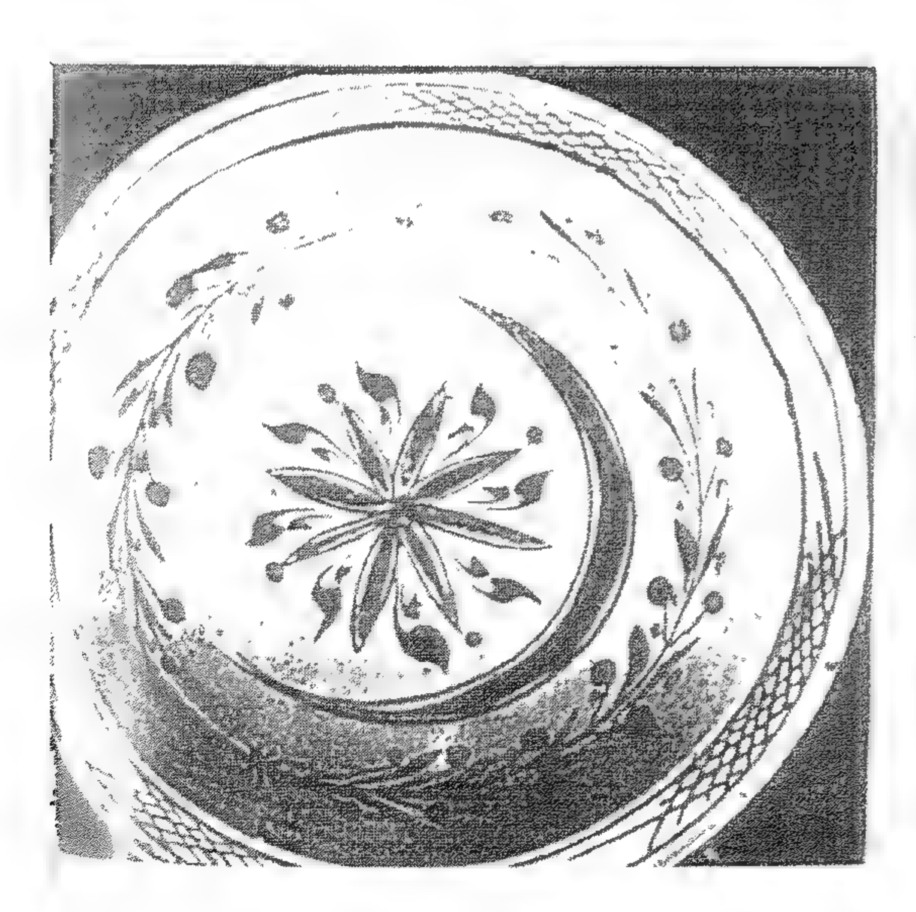
لوحة رقم ٦٦ طبق من الخزف. چناق قلعه
(النصف الثانى من القرن ١٢هـ / ١٨م)



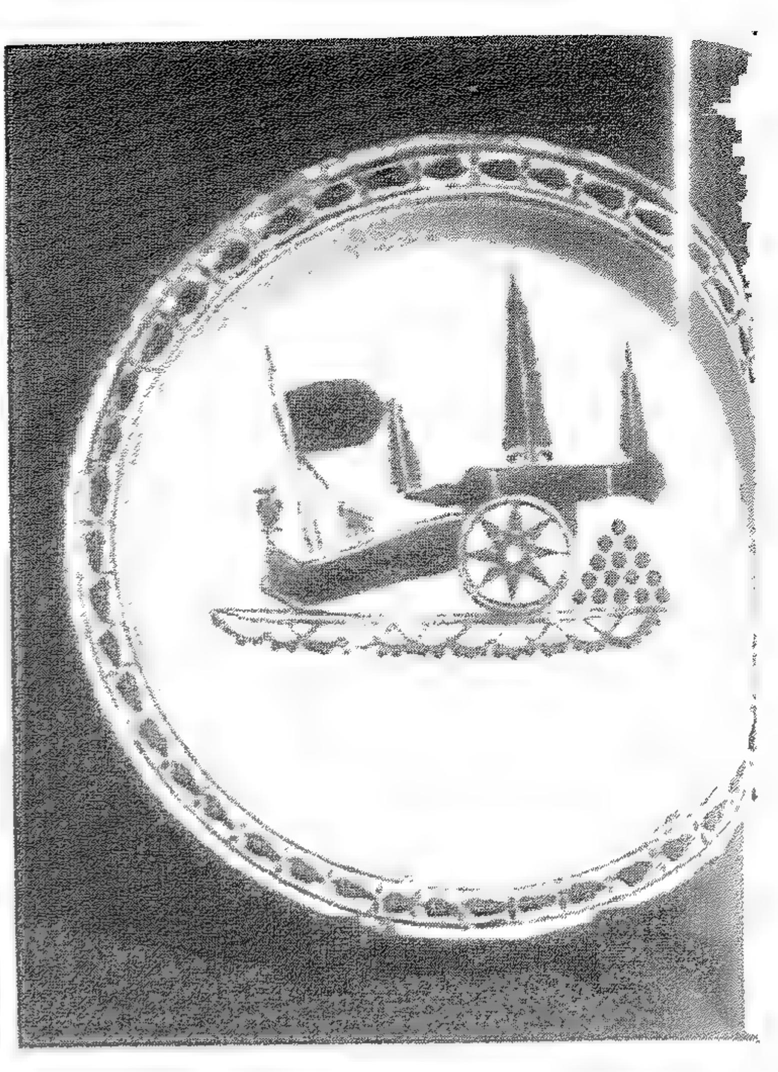
لوحة رقم ٦٧ طبق من الخزف. چناق ق
(النصف الثانى من القرن ١٢هـ / ١٨م



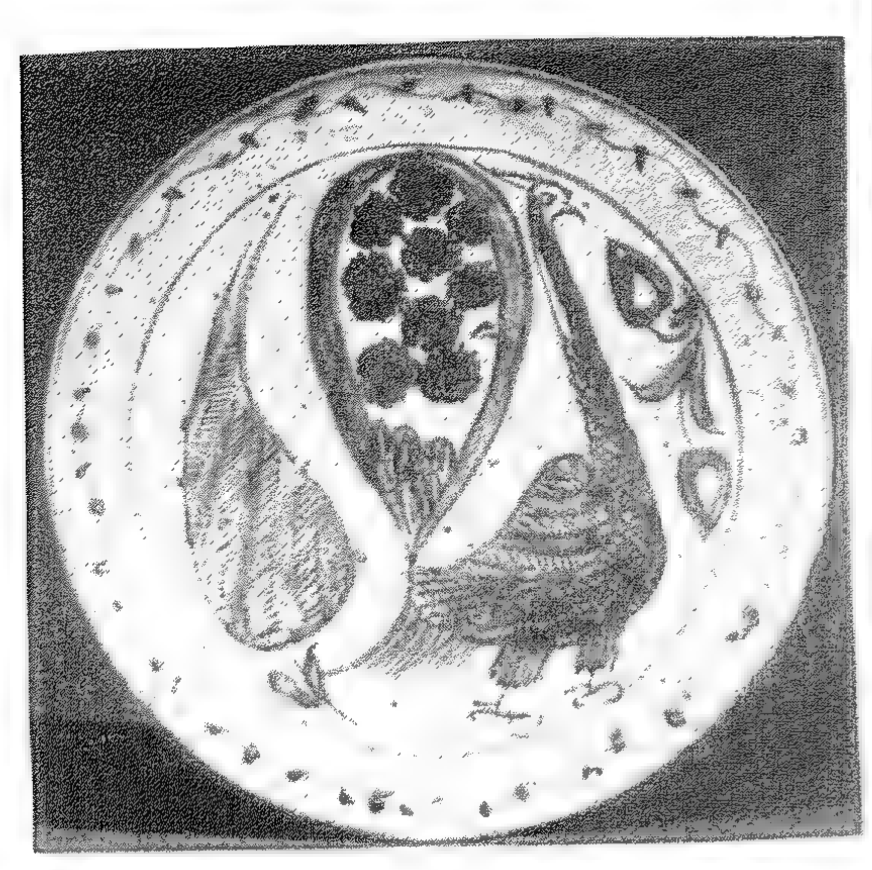
لوحة رقم ٦٨ طبق من الخزف. چناق قلعه
(النصف الثانى من القرن ١٢هـ / ١٨م)



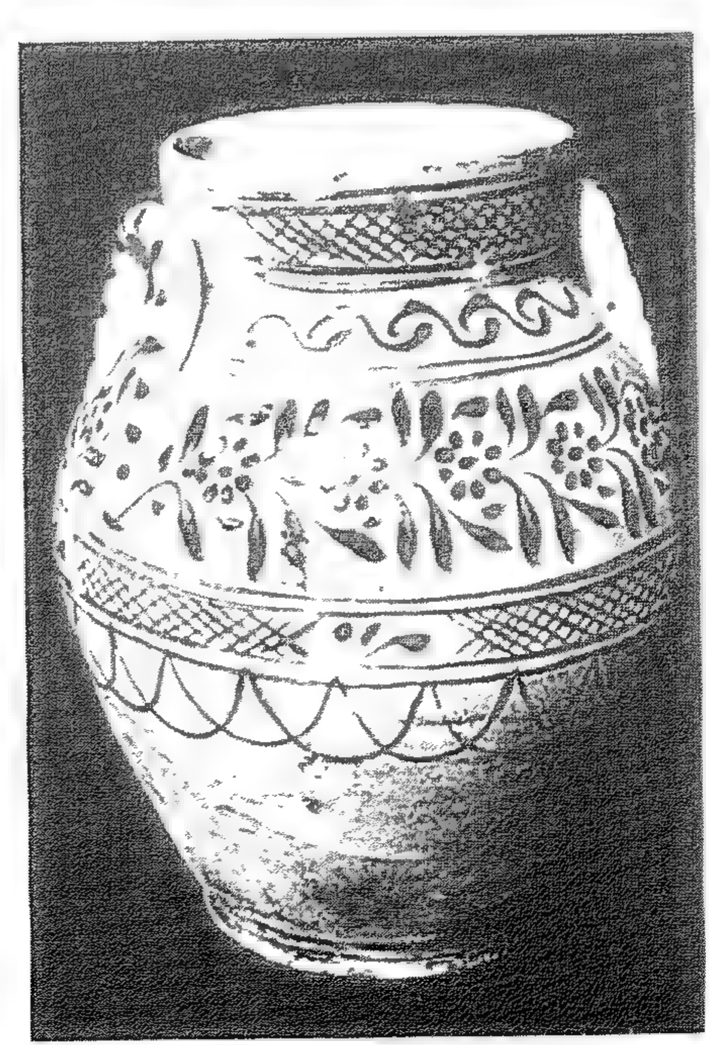
لوحة رقم ٦٩ طبق من الخزف. چنا قلعه
(النصف الثانى من القرن ١٢هـ / ١ م



لوحة رقم ٧٠ طبق من الخزف. چناق قلعه
(القرن ١٣ هـ / ١٩م)



لوحة رقم ٧١ طبق من الخزف. چناق قلعه
(القرن ١٢هـ/ ١٨م)



لوحة رقم ٧٢ قدر من الخزف. چناق قلعه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٧٣ أبريق من الخزف
چناق قلعه (القرن ١٣هـ / ١٩م)



لوحة رقم ٧٤ زمزميه من الخزف
چناق قلعه (القرن ١٣هـ / ١٩م)



لوة رقم ٧٥ آناه من الخزف بهيئه جواد. چناق قلعه
(القرن ١٣هـ / ١٩م)



لوحة رقم ٧٦ شمعدان من النحاس المكفت بالفضة
الاناضول (القرن ٧هـ / ١٣م)



لوحة رقم ٧٧ حامل شمعدان من النحاس المكفت بالفضه
الاناضول (القرن ٧هـ / ١٣م)



لوحة رقم ٧٨ صدريه من البرونز
الأناضول (القرن ٧هـ / ١٣م)



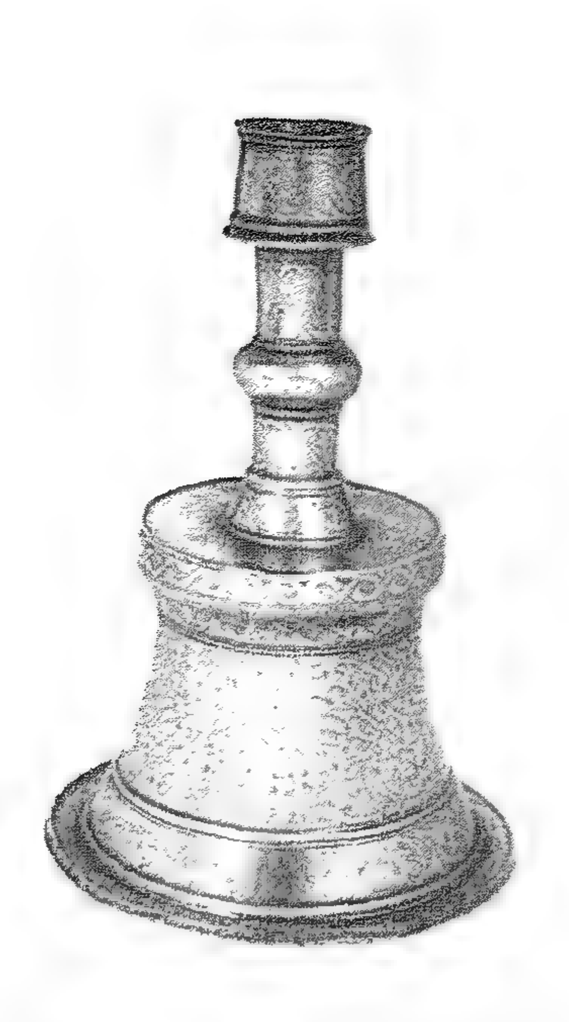
لوحة رقم ٧٩ حليات اقفال من البرونز والنحاس
الاناضول (القرن ٧هـ / ١٣م)



لوحة رقم ٨٠ حليه عرش من البرونز المطلى بالذهب
الأناضول (القرن ٦هـ / ١٢م)



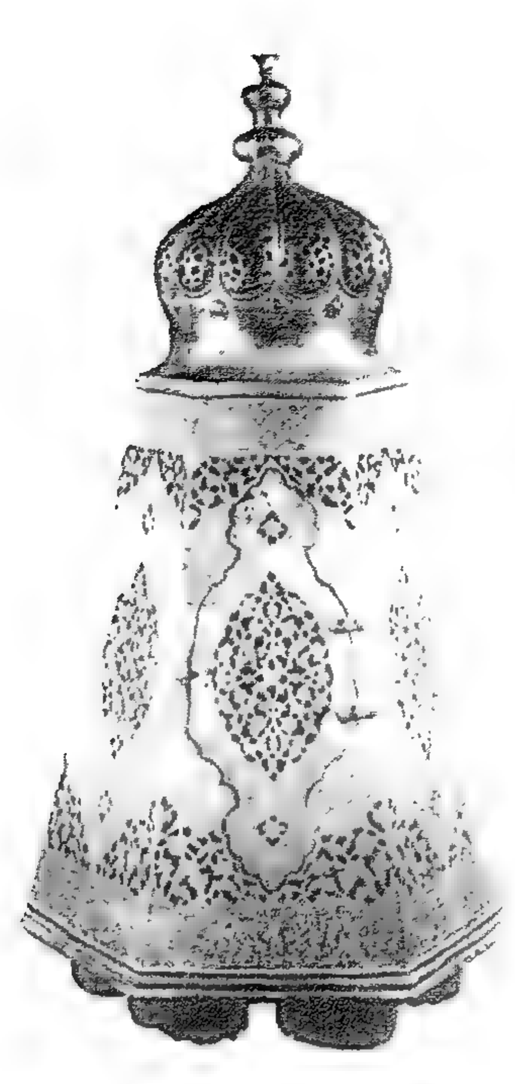
لوحة رقم ٨١ صدريه من النحاس الاصفر المكفت بالذهب
تخص السلطان مراد الثانى



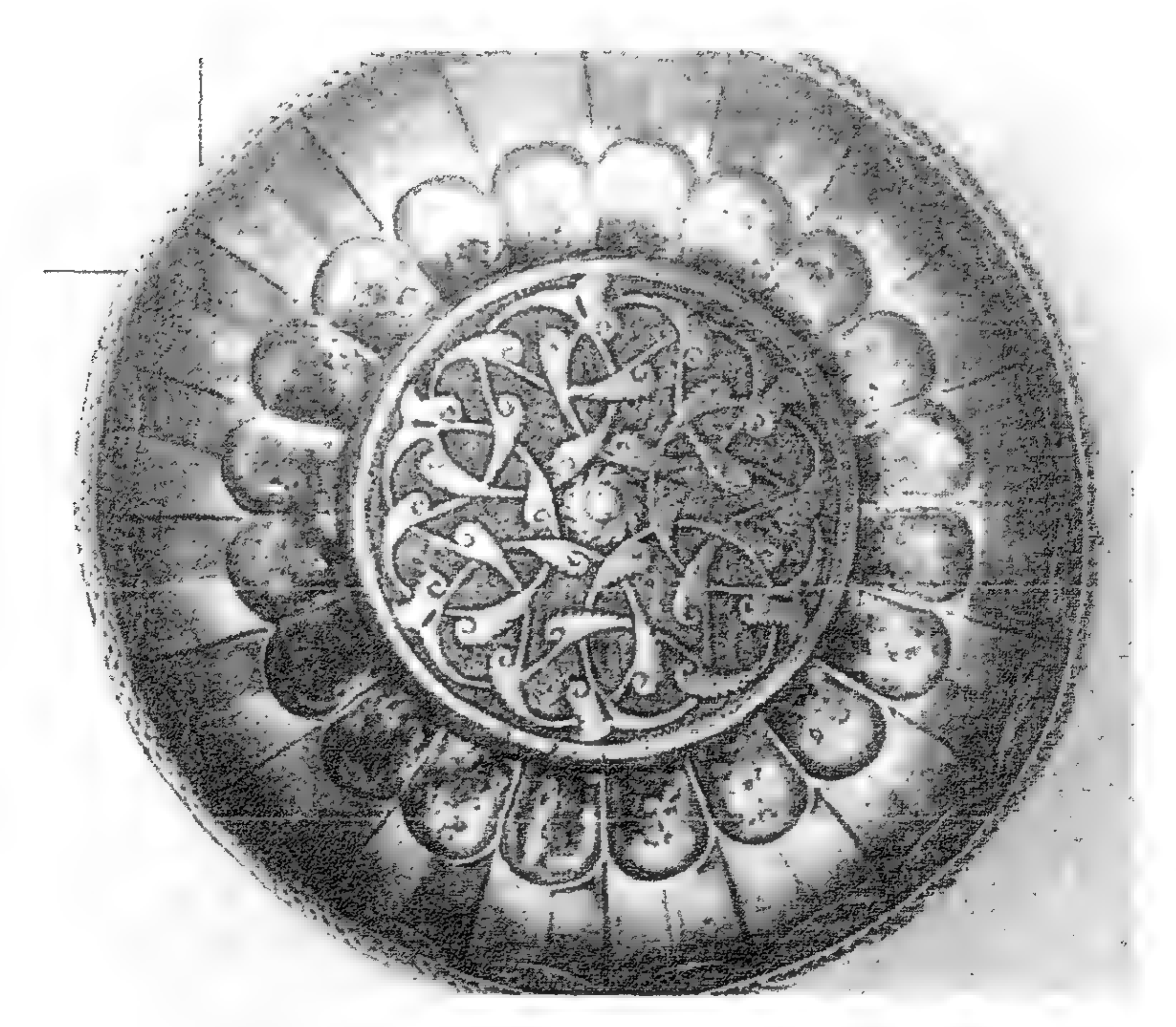
لوحة رقم ٨٢ شمعدان من النحاس
ينسب للسلطاتن بايزيد الثانى



لوحة رقم ٨٣ شمعدان من النحاس «طراز التوليب»
(اقصى اليسار) مؤرخ فى سنة ٩٠٥هـ



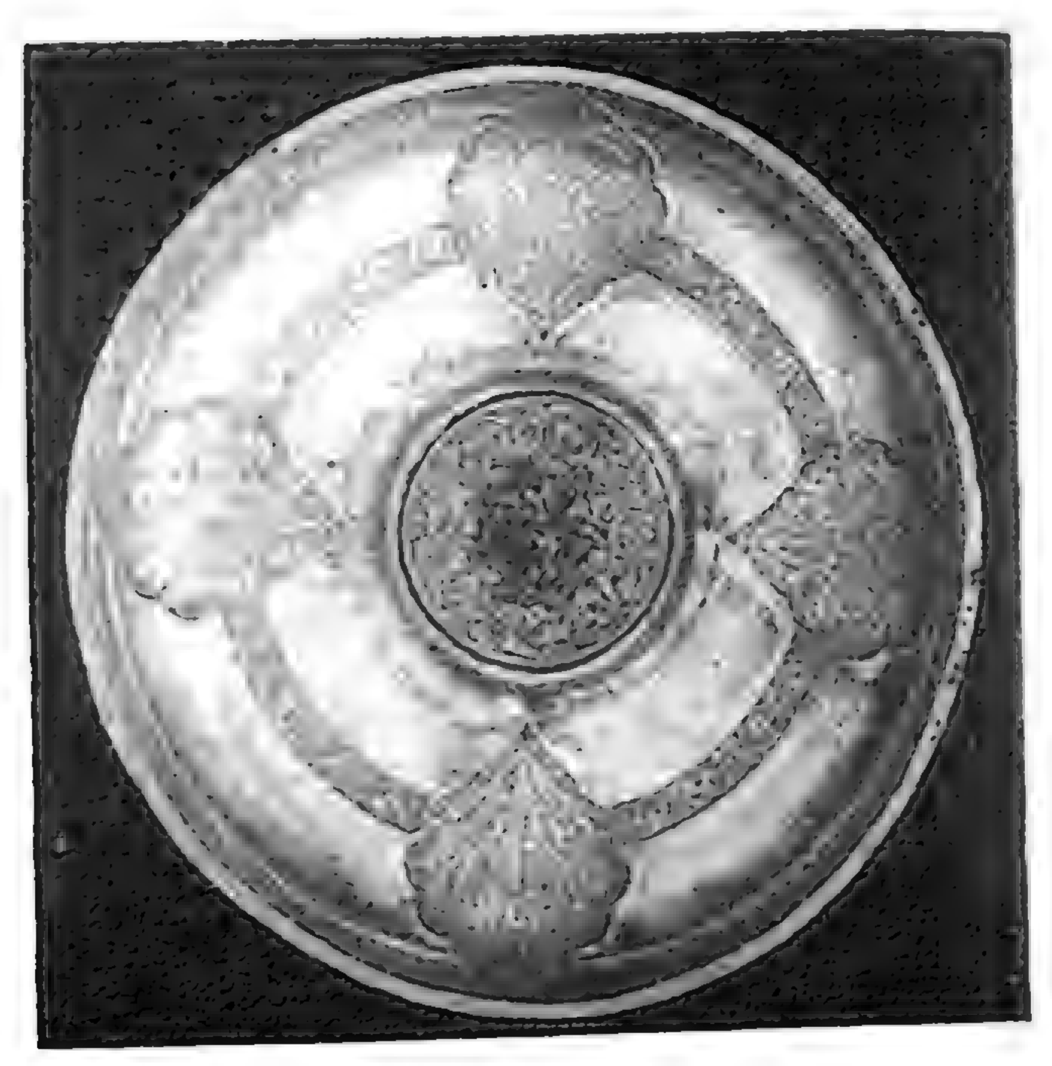
لوحة رقم ٨٤ ثريا من الناحس المطلى بالذهب
تحض السلطان بايزيد الثانى



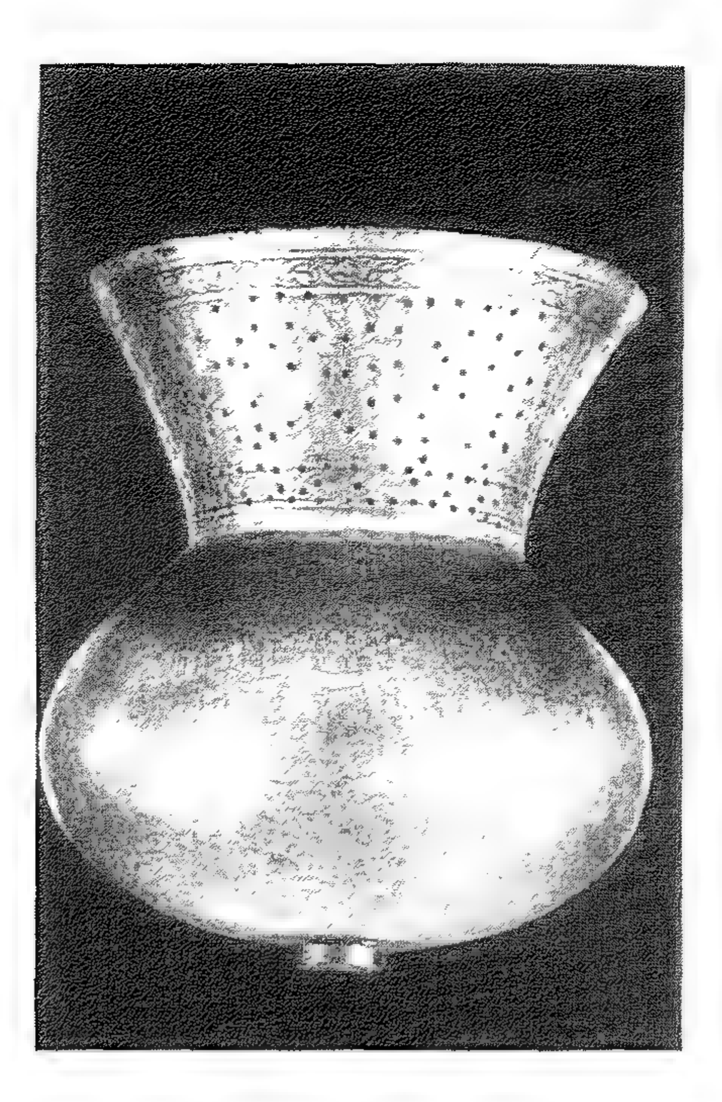
لوحة رقم ٨٥ سلطانيه من الفضه المطليه بالذهب
تخص السلطات بايزيد الثانى



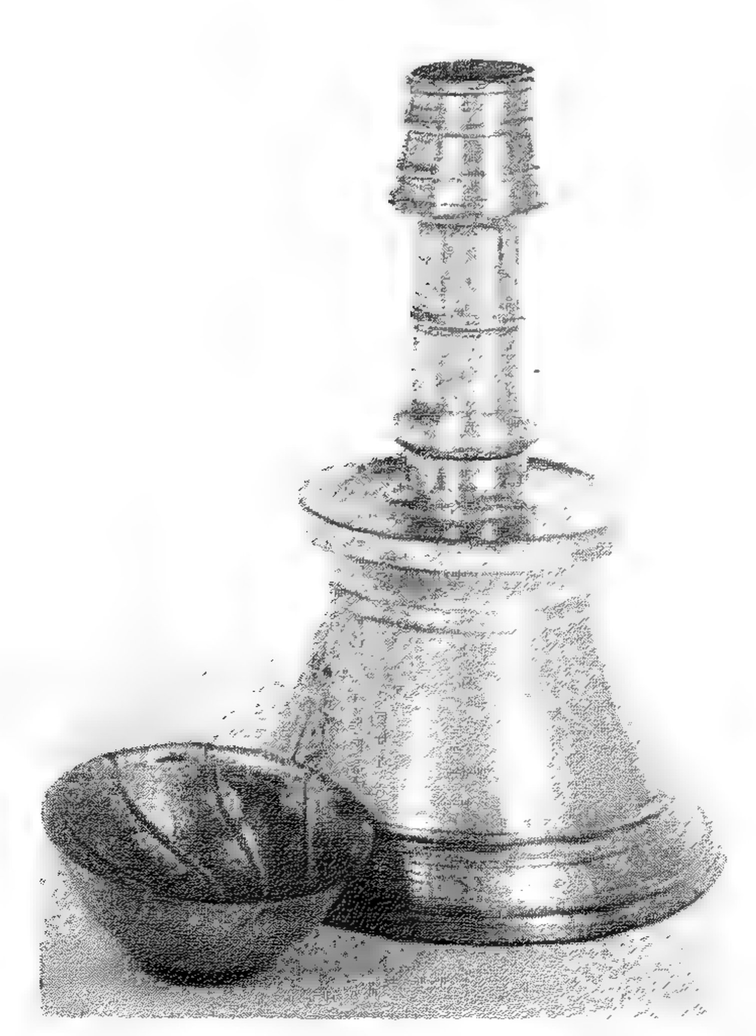
لوحة رقم ٨٦ سلطانيه من الفضه المطليه بالذهب
تخص السلطان بايزيد الثانى



لوحة رقم ٨٧ سلطانيه من الفضه المطليه بالذهب
تخص ولى العهد سليم بن بايزيد



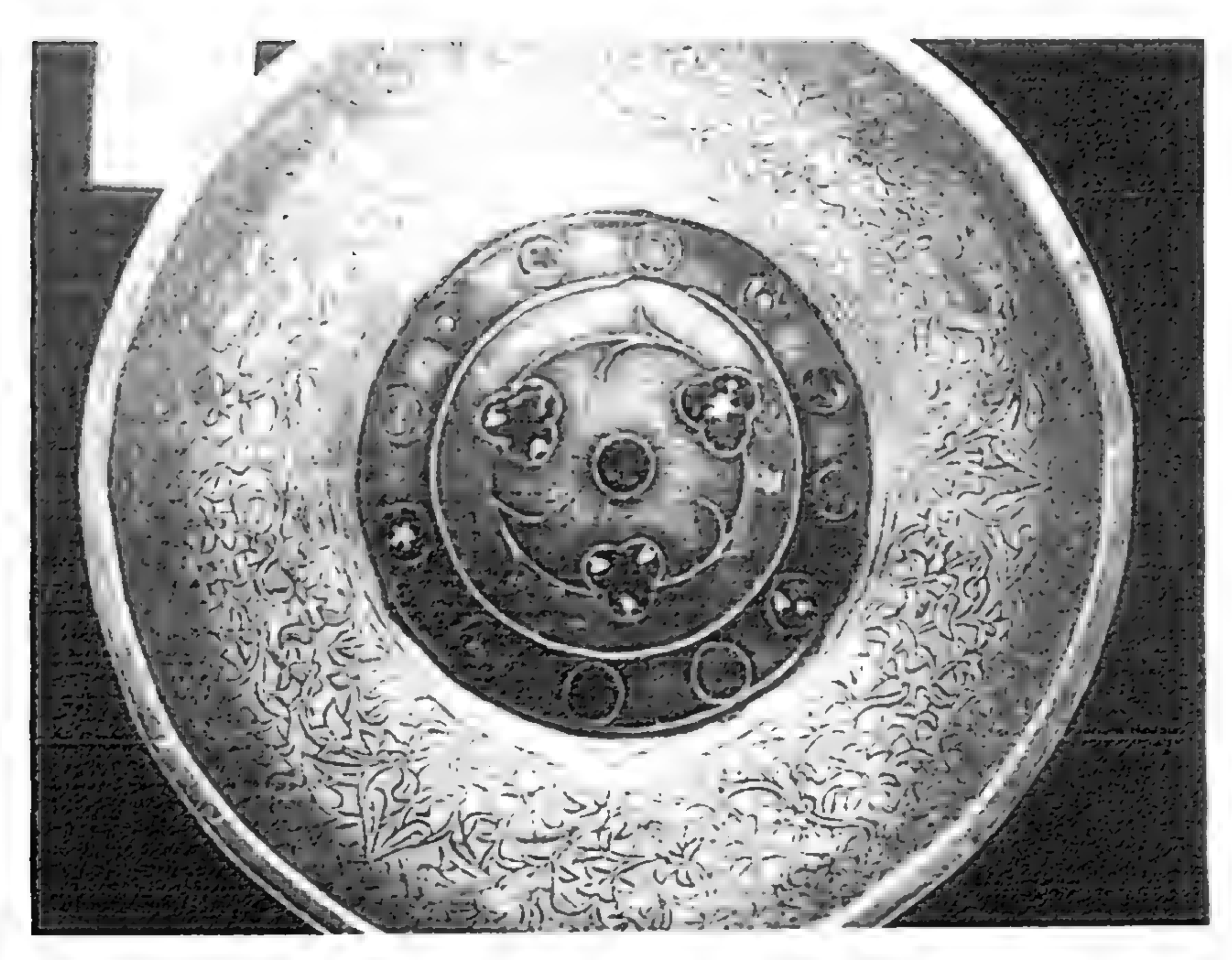
لوحة رقم ٨٨ مشكاه معدنيه من النحاس المطلى بالذهب
مطلع (القرن ١٠هـ / ١٦م)



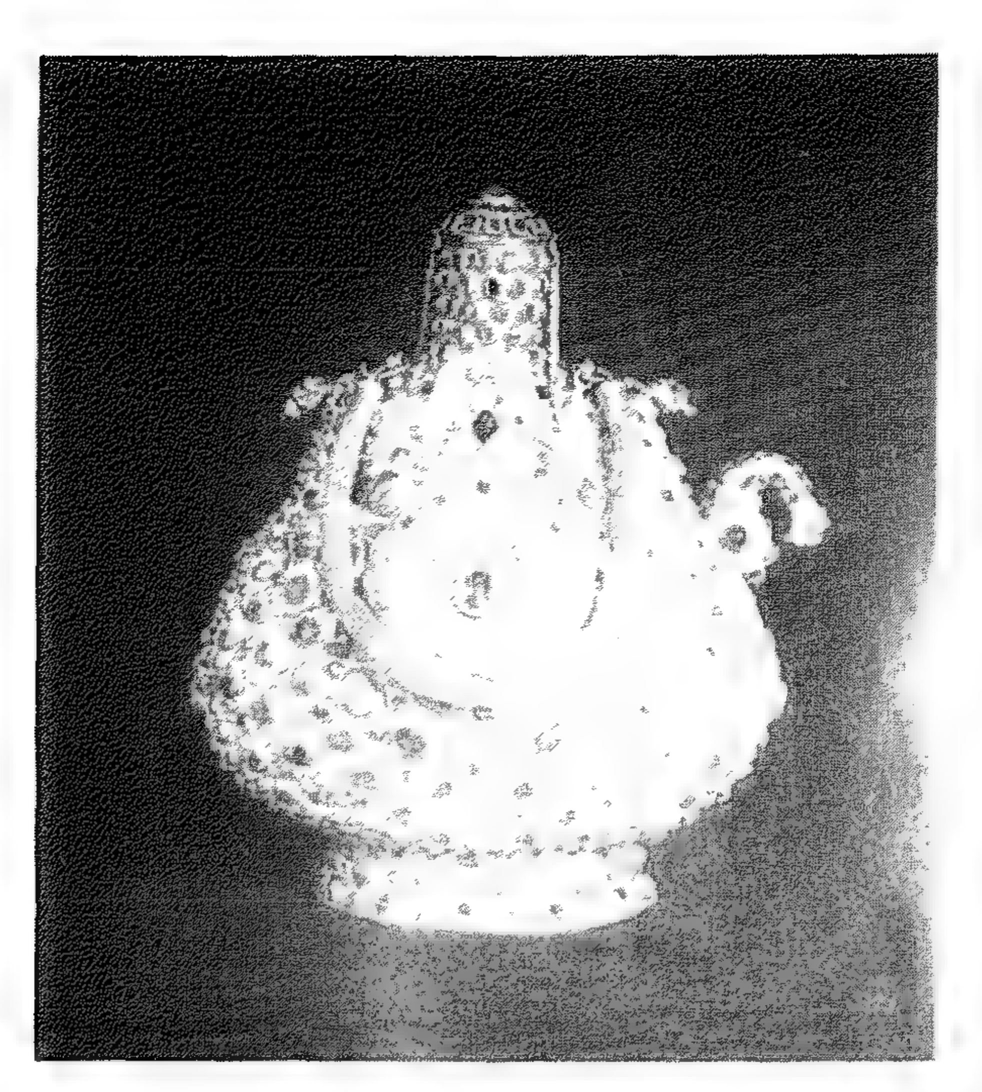
لوحة رقم ٨٩ شمعدان من النحاس المطلى بالذهب
ينسب لفترة السلطان سليمان القانونى



لوحة رقم ٩٠ شمعدان من النحاس «طراز التوليب»
منتصف القرن (١٠هـ / ١٦م)



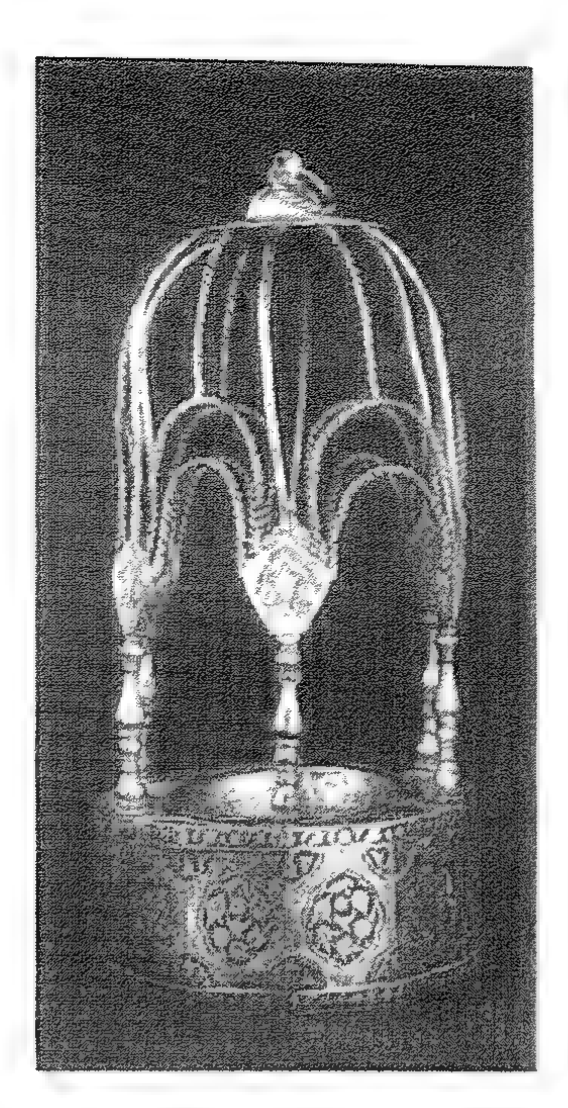
لوحة رقم ٩١ سلطانيه من الفضه. تخص السلطان سليمان القانونى
المطليه بالذهب



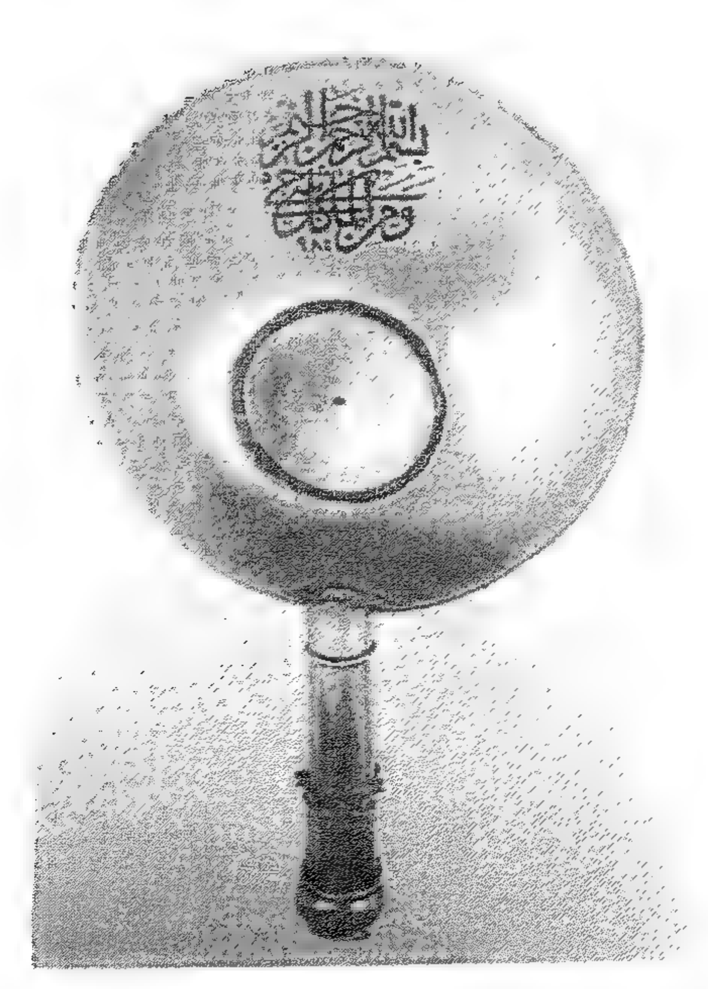
لوحة رقم ٩٢ زمزميه من الذهب مرصعة بالاحجار الكريمه
تخص السلطان سليمان القانونى



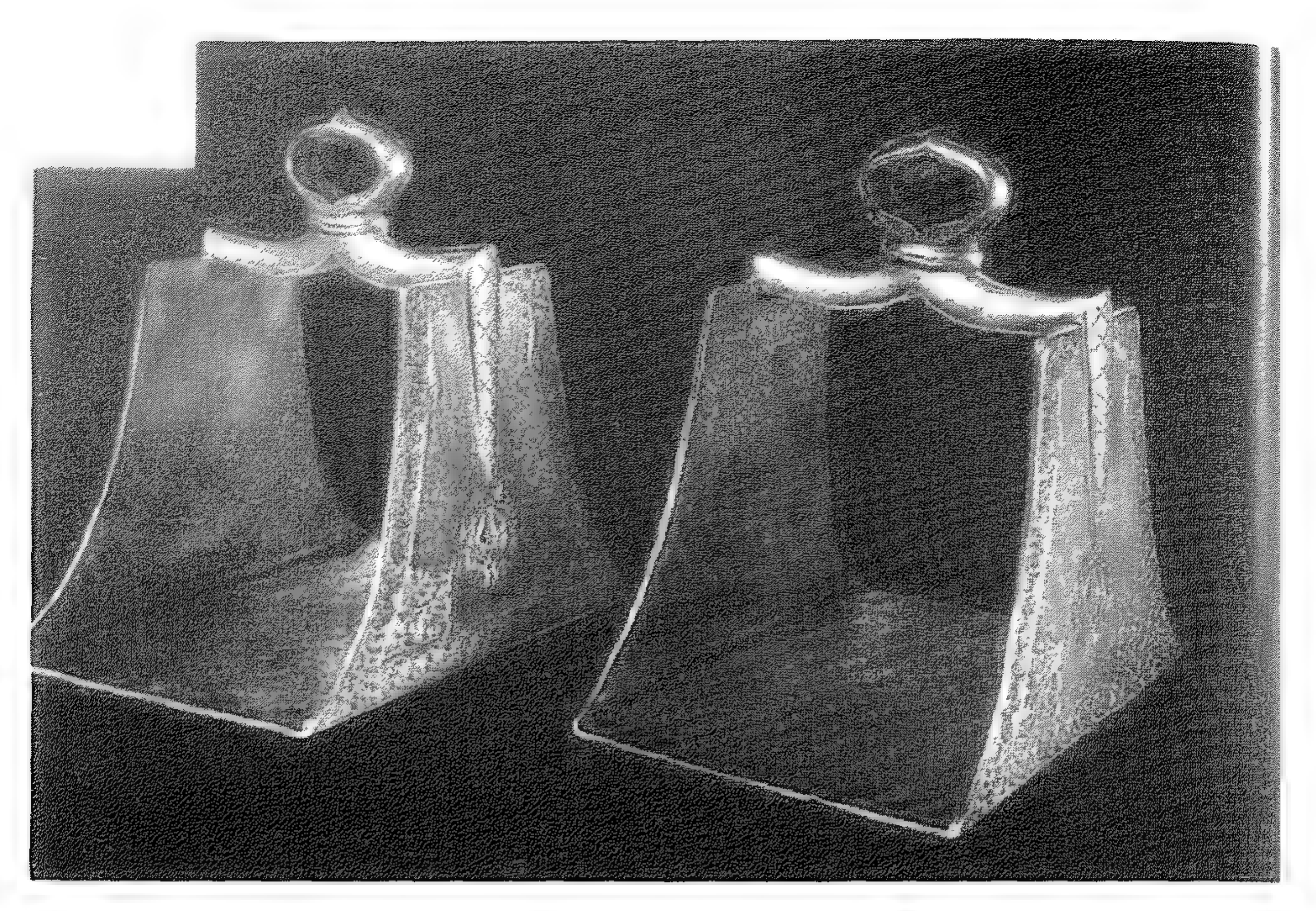
لوحة رقم ٩٣ ابريق وطاس من الفضة
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



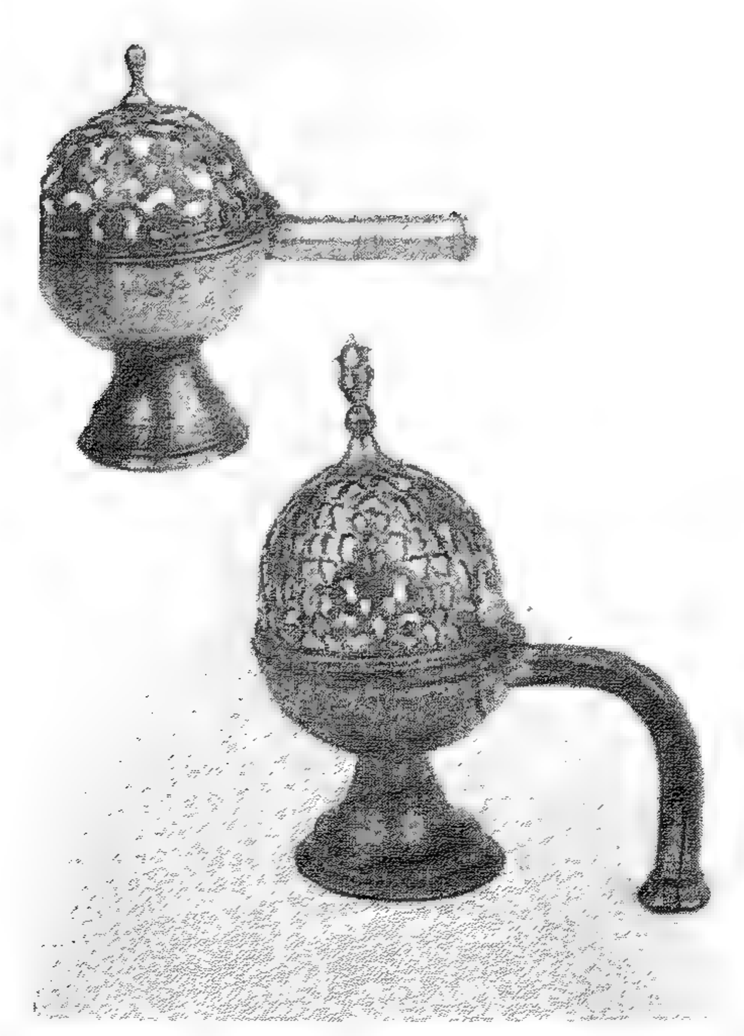
لوحة رقم ٩٤ مبخره من الفضه المطليه بالذهب
تنسب لفترة السلطان مراد الثالث



لوحة رقم ٩٥ طاس من الفضه المطليه بالذهب
(٩٨٥هـ)



لوحة رقم ٩٦ ركاب من الفضة المطليه بالذهب
يخص السلطان مراد الثالث

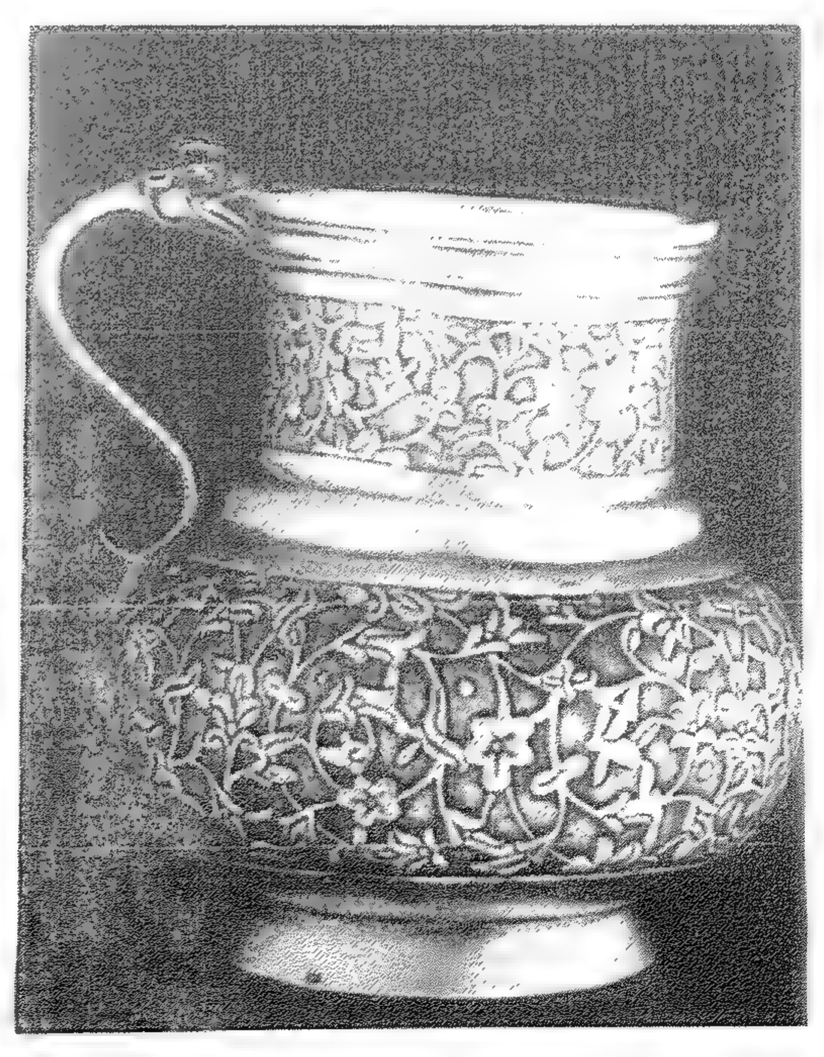


لوحة رقم ٩٧ أ. ب مبخره من الفضه وأخرى من النحاس
تخصا السلطان محمد الثالث

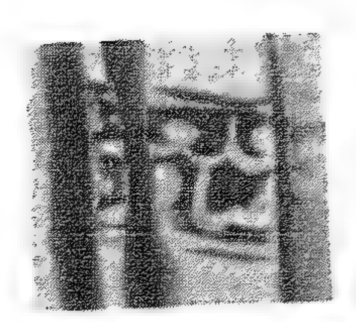




لوحة رقم ٩٨ أبريق من الفضه
يخص السلطان أحمد الأول



لوحة رقم ٩٩ أ أبريق من الفضه
يخص الحاكم العثمانى لقلعه صاقز



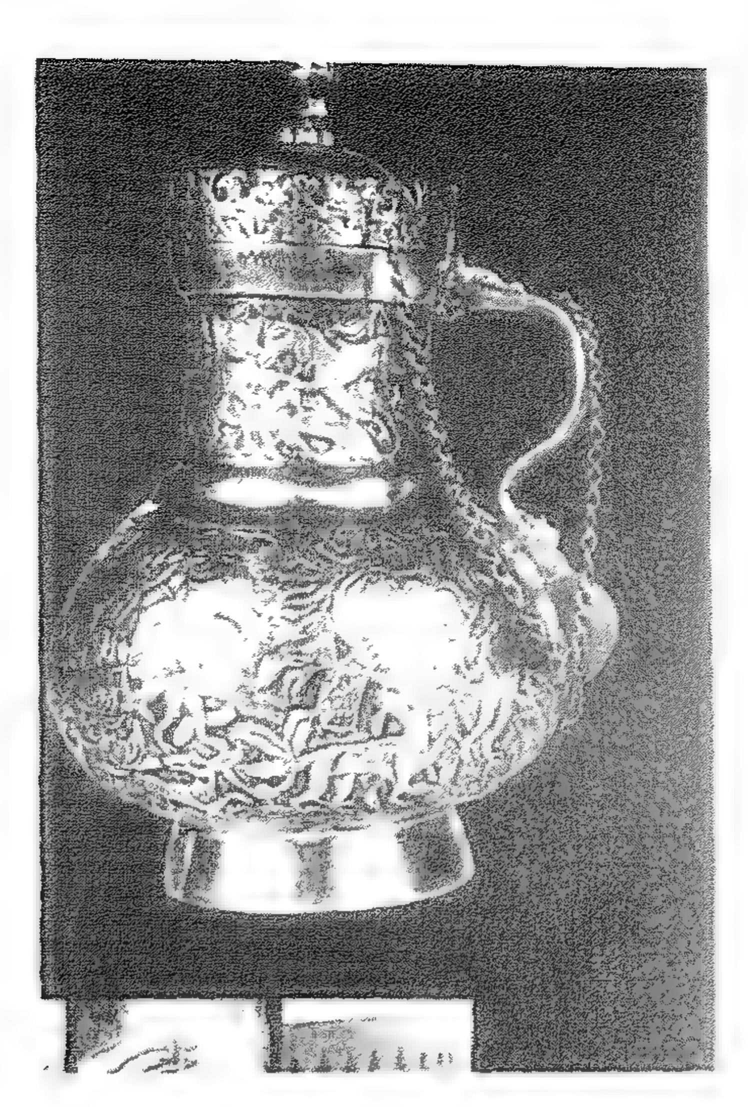
لوحة رقم ٩٩ ب تفصيل
من اللوحه السابقه



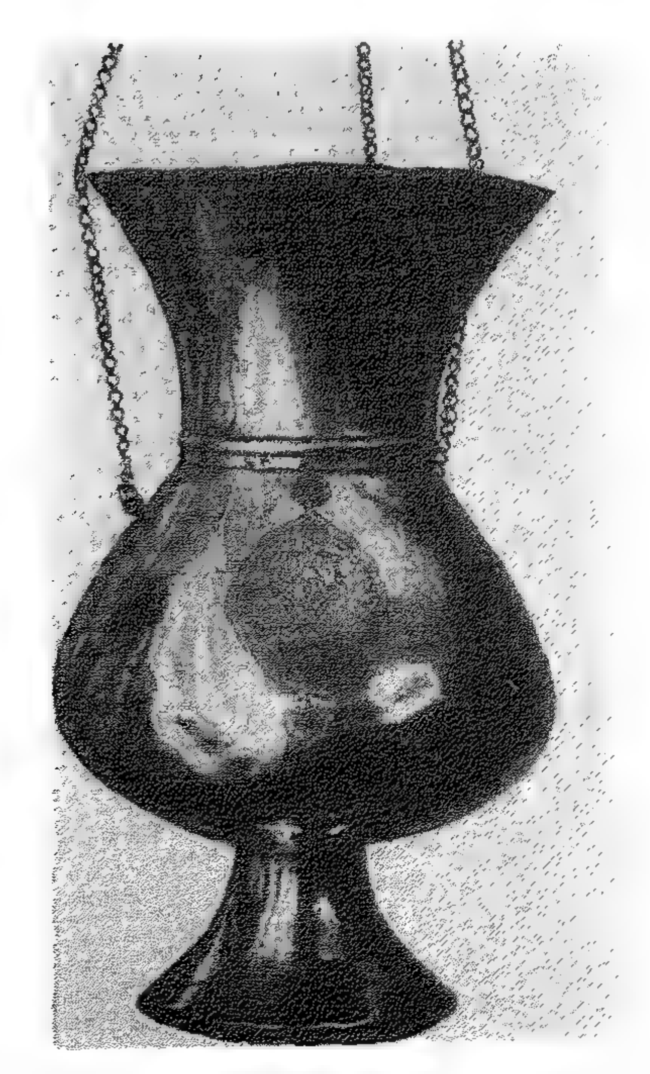
لوحة رقم ١٠٠ قدح من الفضه
يخص السلطان أحمد الأول



لوحة رقم ١٠١ سلطانيه من الفضه
تخص السلطان أحمد الأول



لوحة رقم ١٠٢ أبريق من الفضه
يخص السلطان عثمان الثانى



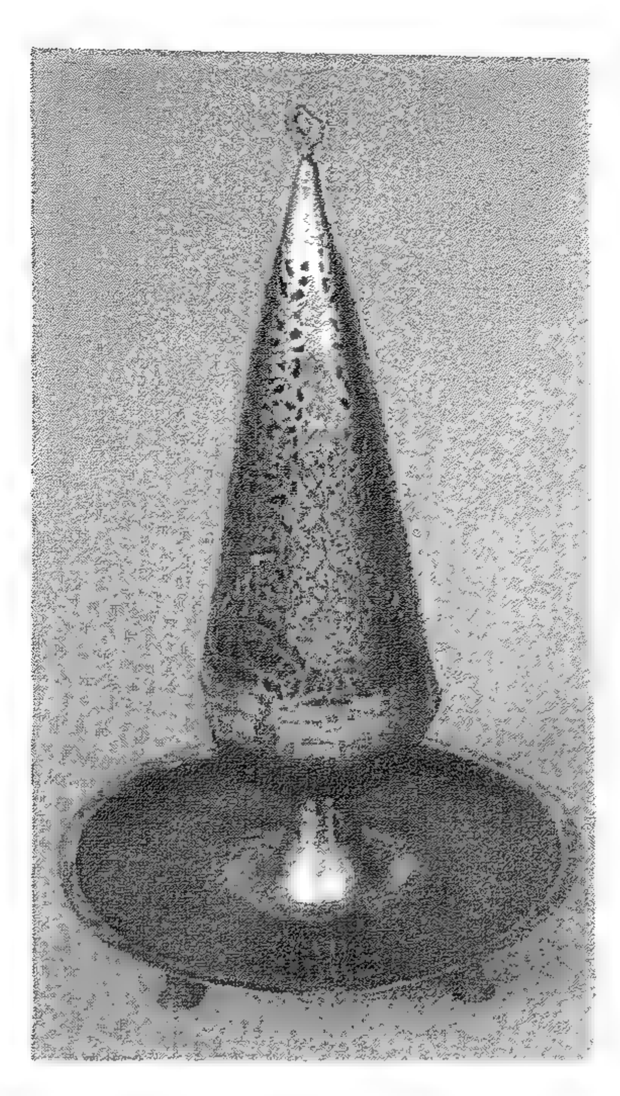
لوحة رقم ١٠٣ مشكاه من الفضة. وقف
السلطان عثمان الثانى على خزلح أبى أيوب



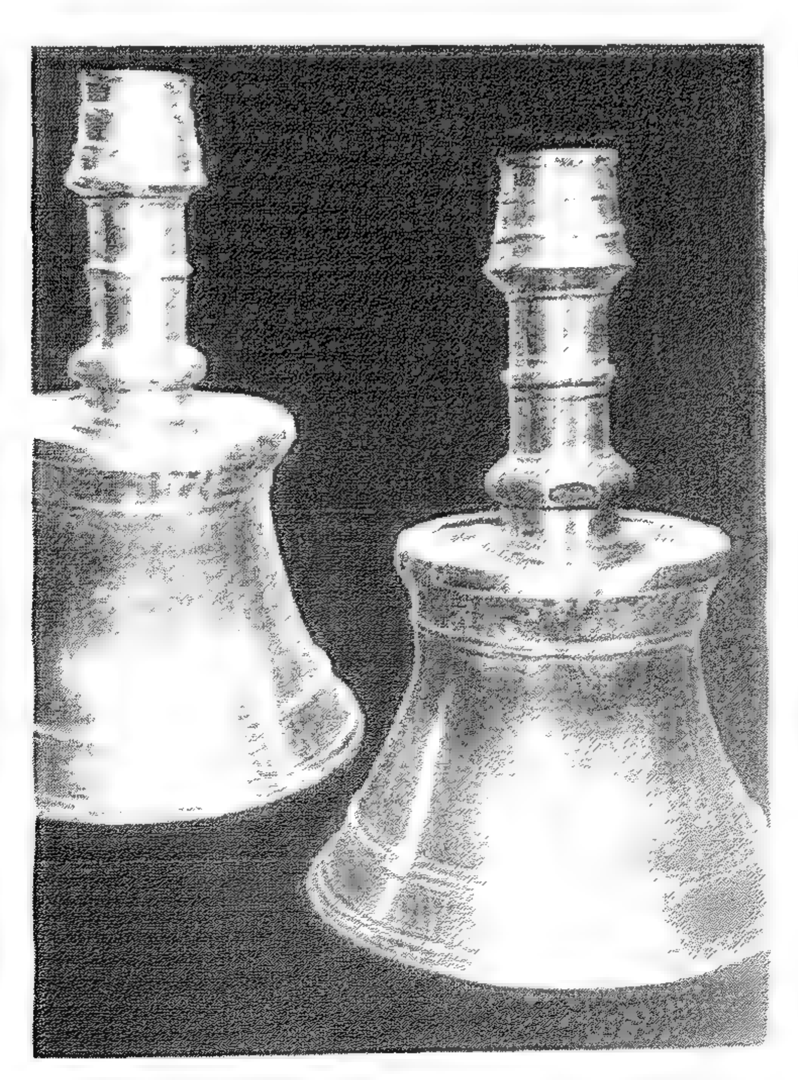
لوحة رقم ١٠٤ مبخرة من البرونز
تخص عائشه سلطانه



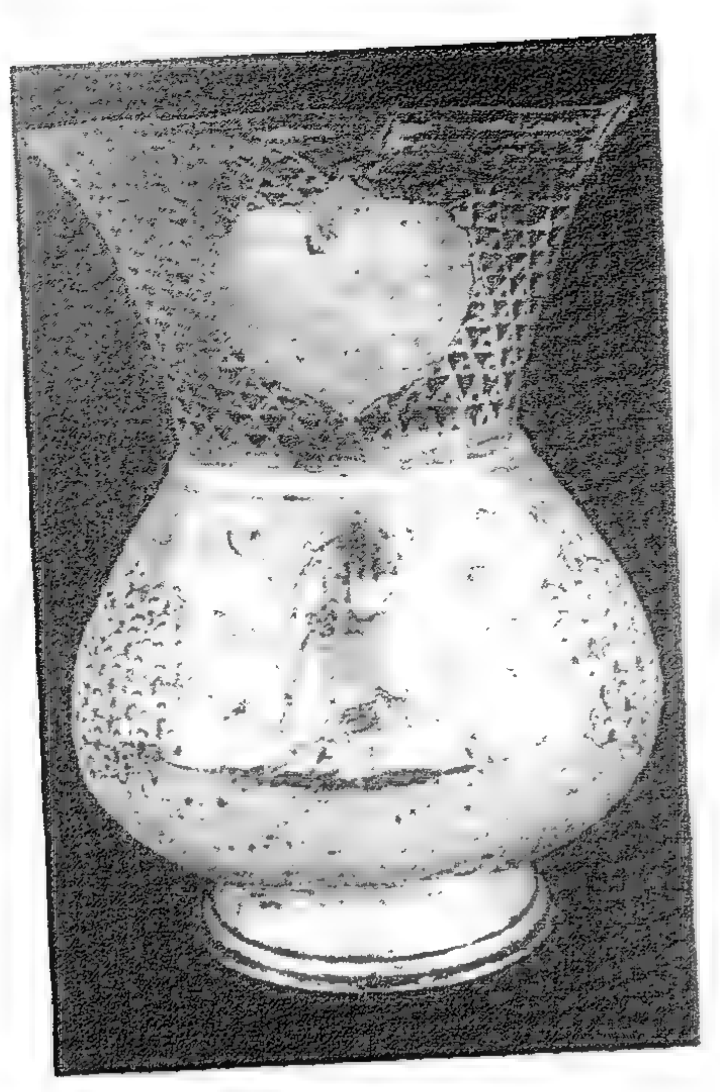
لوحة رقم ١٠٥ أبريق من الفضه
يخص السلطان مراد الرابع



لوحة رقم ١٠٦ مبخره من الفضه المطليه بالذهب تخص هوا قادين عمة السلطان عثمان الثانى. (١٠٣٣هـ)



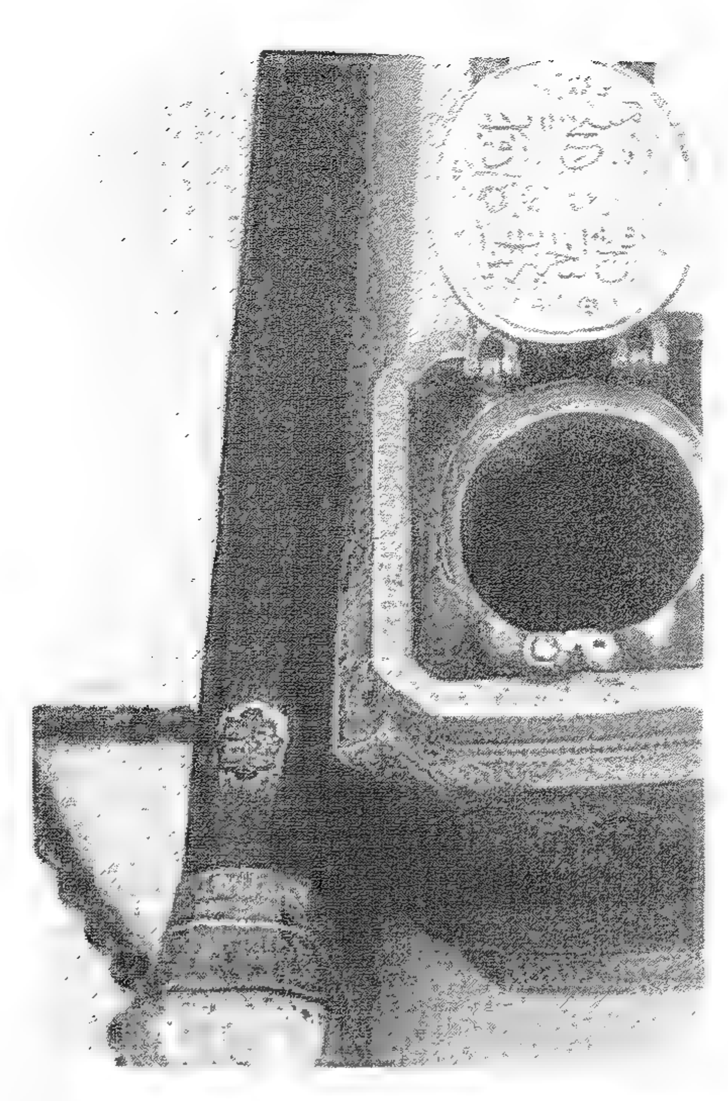
لوحة رقم ١٠٧ شمعدانان من الفضه يخصا السلطان إبراهيم خان



لوحة رقم ١٠٨ مشكاه من الفضه
تخص السلطان محمد الرابع



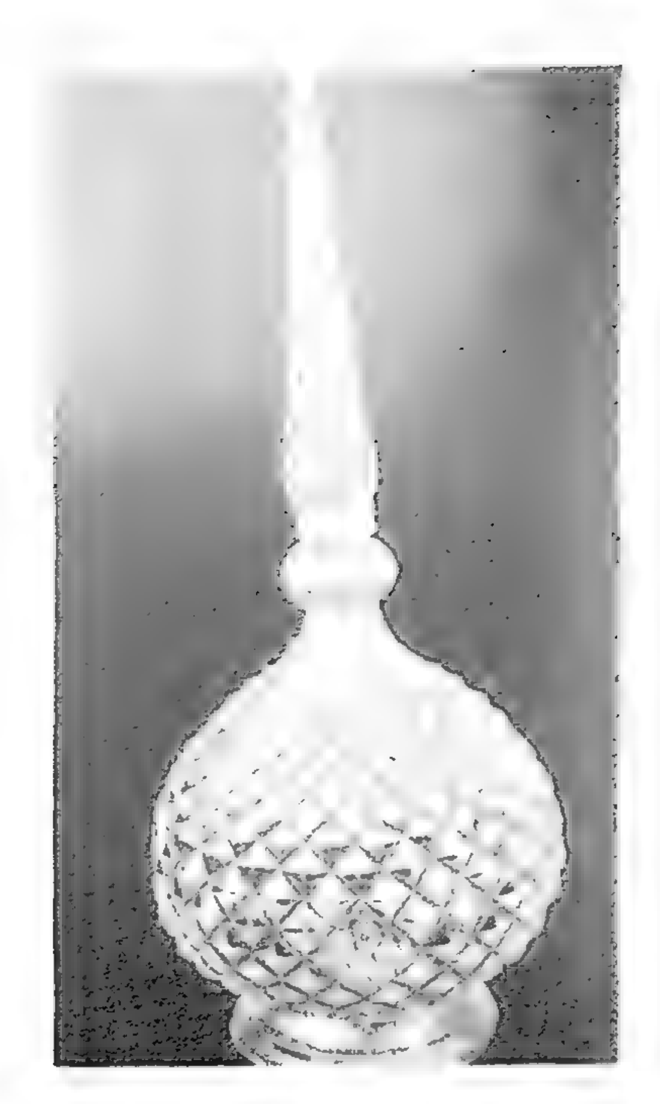
لوحة رقم ١٠٩ مقلمه من الفضه المطليه بالذهب
من عمل على سنة ١١٣٩هـ



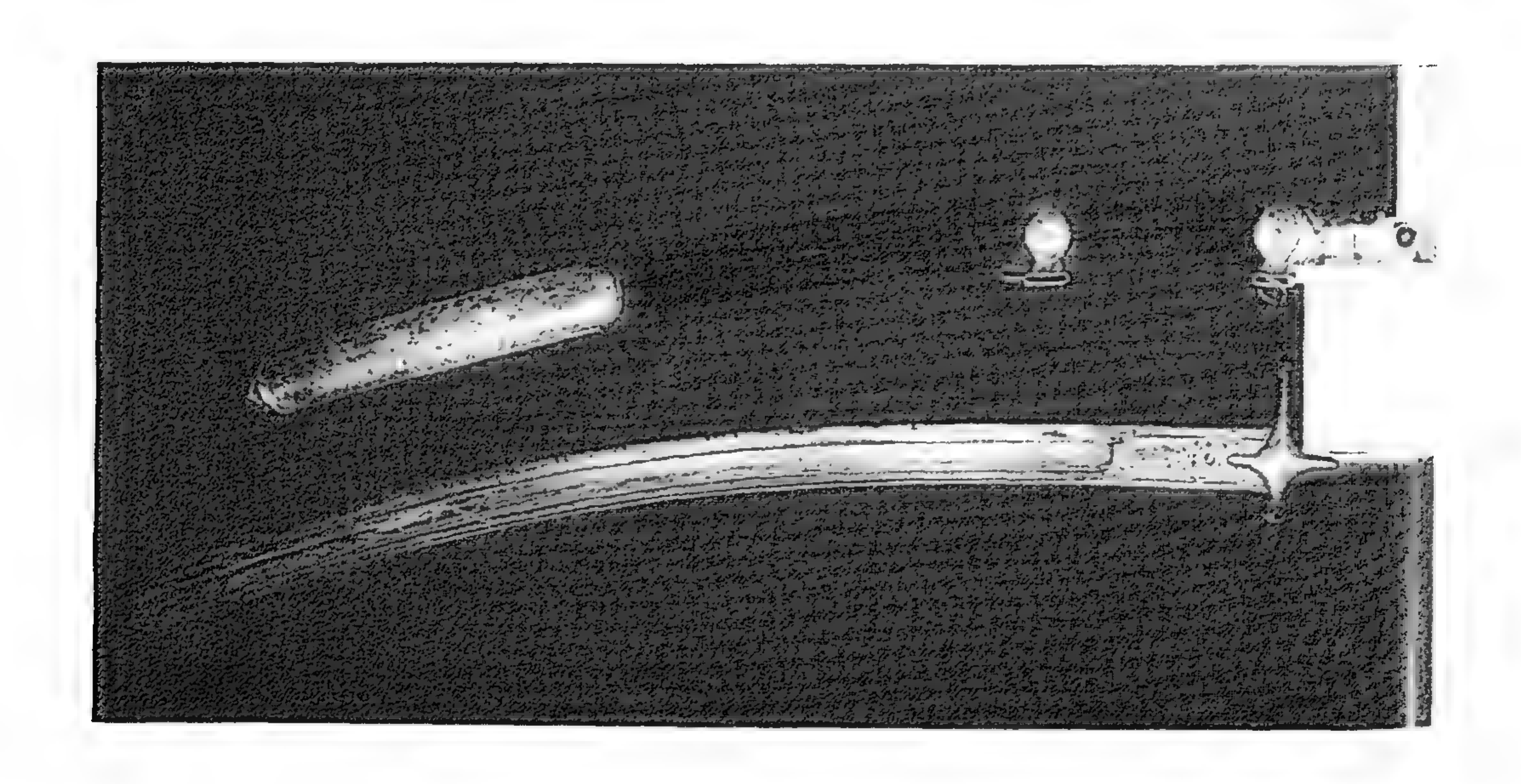
لوحة رقم ١١٠ مقلمه من الفضة المطليه بالذهب
من عمل محمد سنة ١١١٥هـ



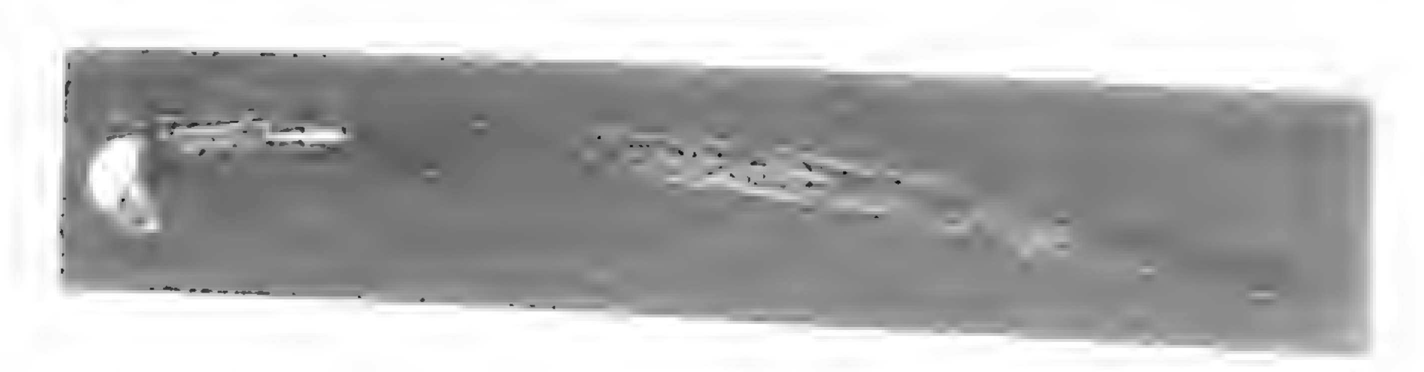
لوحة رقم ١١١ شمعدان من الفضه
يخص السلطان أحمد الثالث



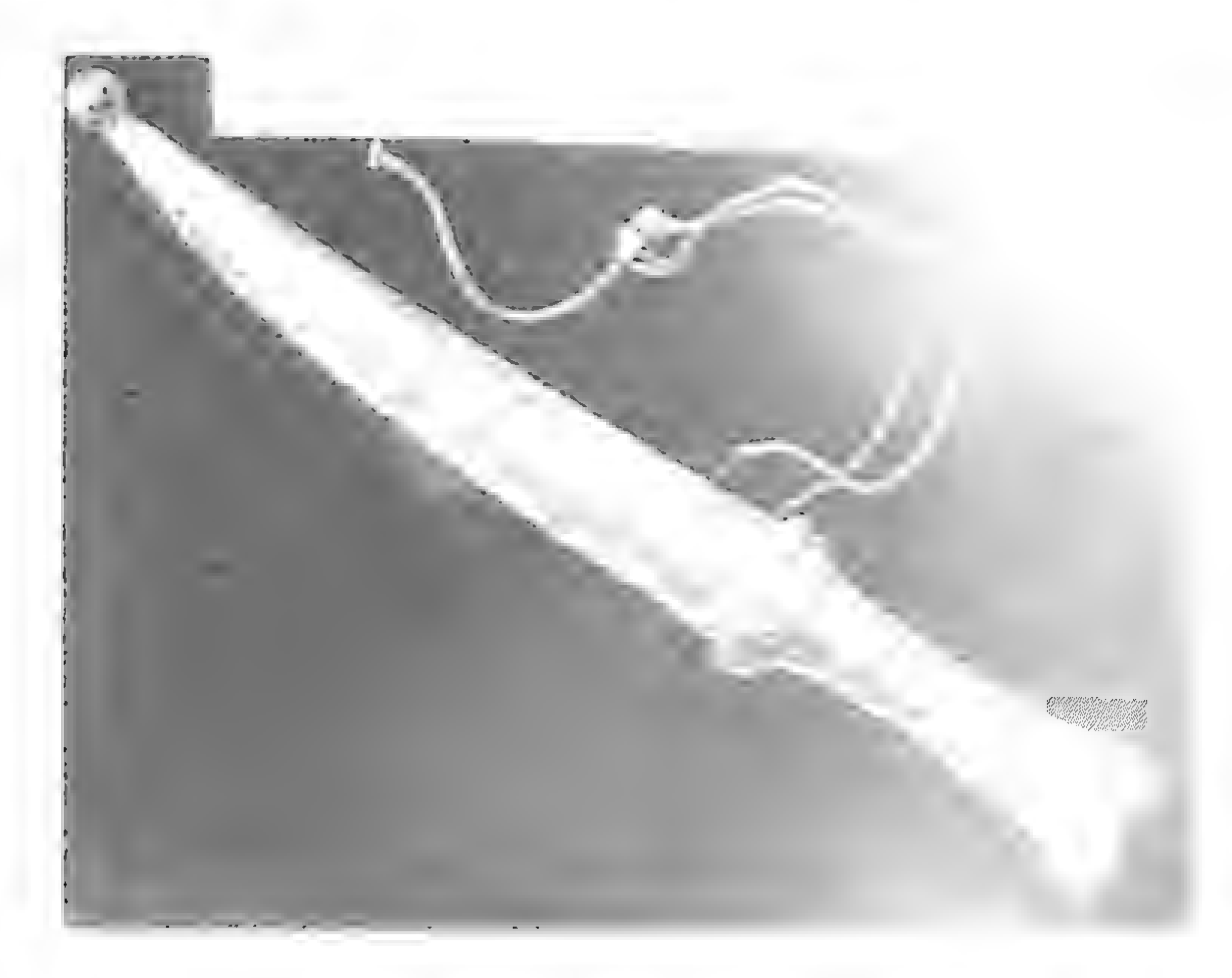
لوحة رقم ١١٢ قنينه من الفضه
تنسب إلى فترة السلطان أحمد الثالث



لوحة رقم ١١٣ سيف من نوع ذو الفقار. سنة ٩٣٨هـ



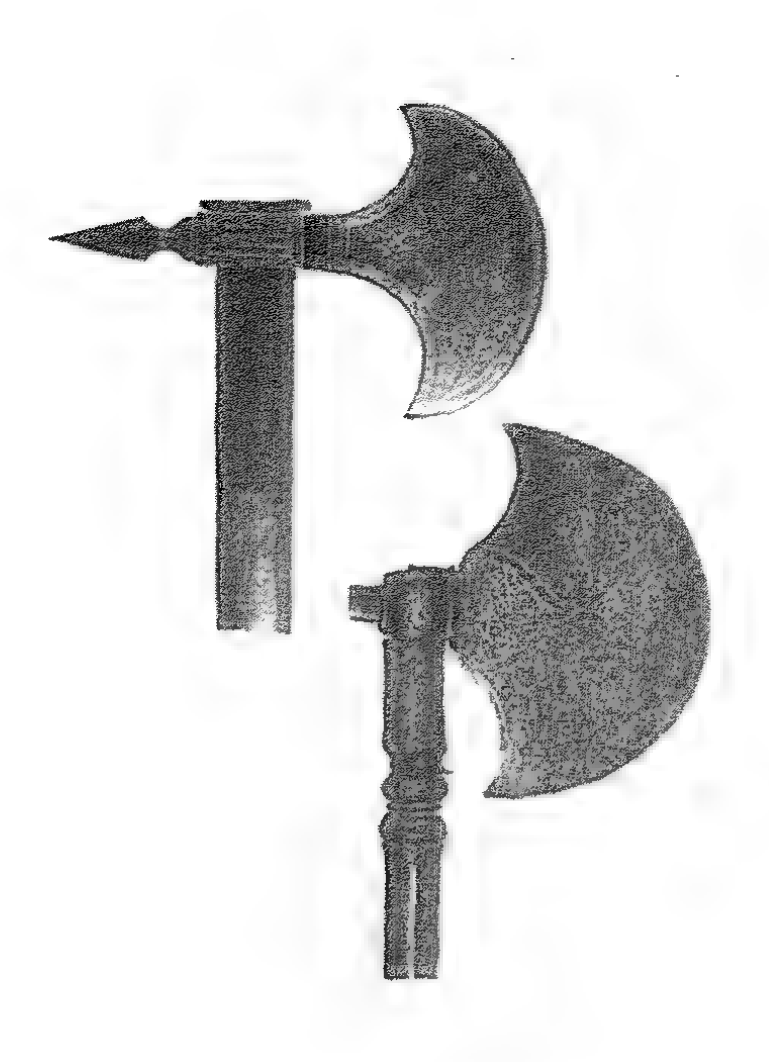
لوحة رقم ١١٤ سيف ياطقان. من عمل عبد الله سنة ١٢٩٤هـ



لوحة رقم ١١٥ خنجر. ينسب للسلطان محمد الرابع



لوحة رقم ١١٦ خنجر من فترة السلطان محمد الرابع. (١٠٩٧هـ)



لوحة رقم ١١٧ . أ . ب فأسان
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ١١٨ ، أ ، ب دبوسان
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



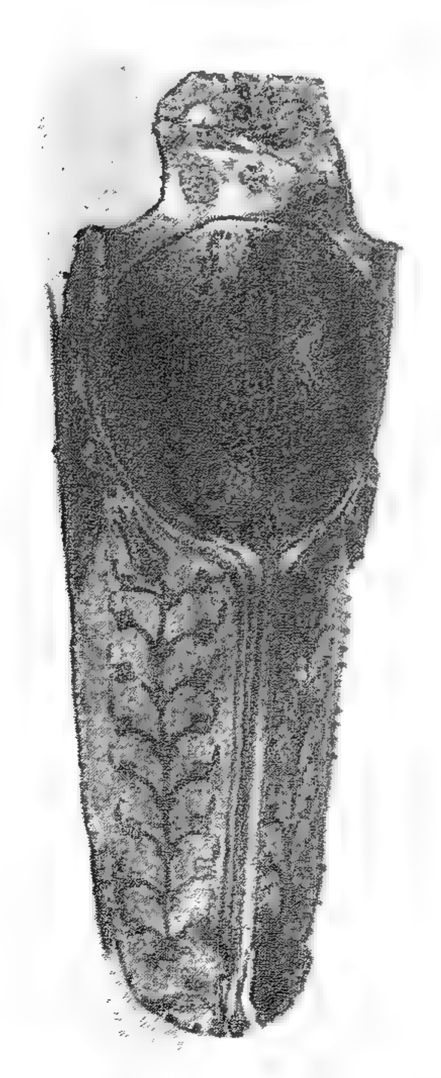
لوحة رقم ١١٩ جزء من درع لوقايه اليد
(النصف الثانى من القرن ٩هـ / ١٥م)



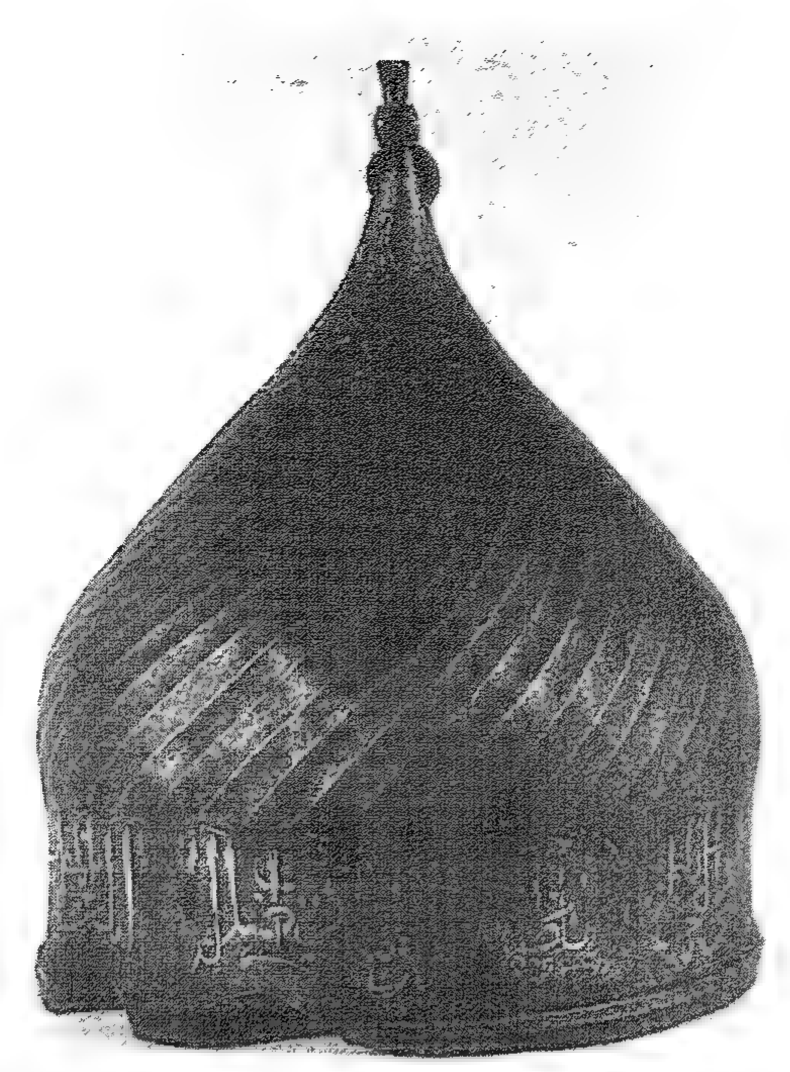
لوحة رقم ١٢٠ درع لوقايه جبهه الخيل
(فترة السلطان سليم الأول)



لوحة رقم ١٢١ درع لوقاية جبهة الخيل
(نهاية القرن ١٠هـ / ١٦م)



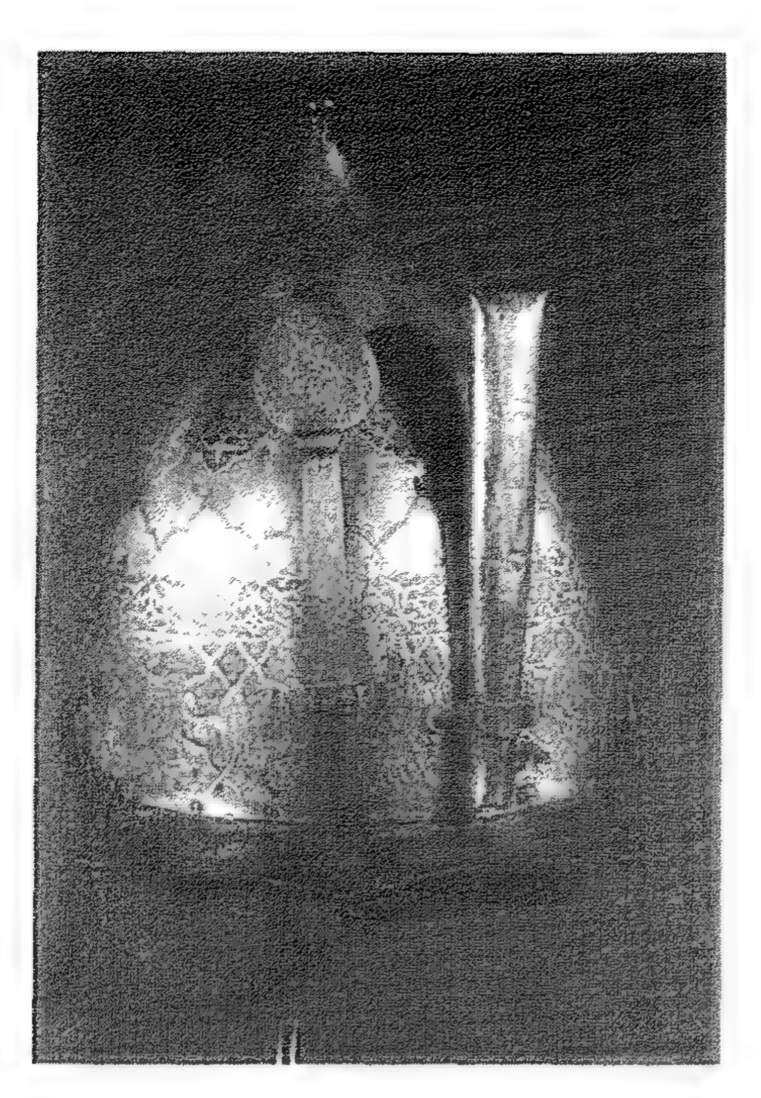
لوحة رقم ١٢٢ درع لوقايه جبهة الخيل
(القرن ١١هـ / ١٧م)



لوحة رقم ١٢٣ خوذه من الحديد
(نهاية القرن ٨هـ / ١٤م)



لوحة رقم ١٢٤ خوذه من النحاس المطلى بالذهب
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



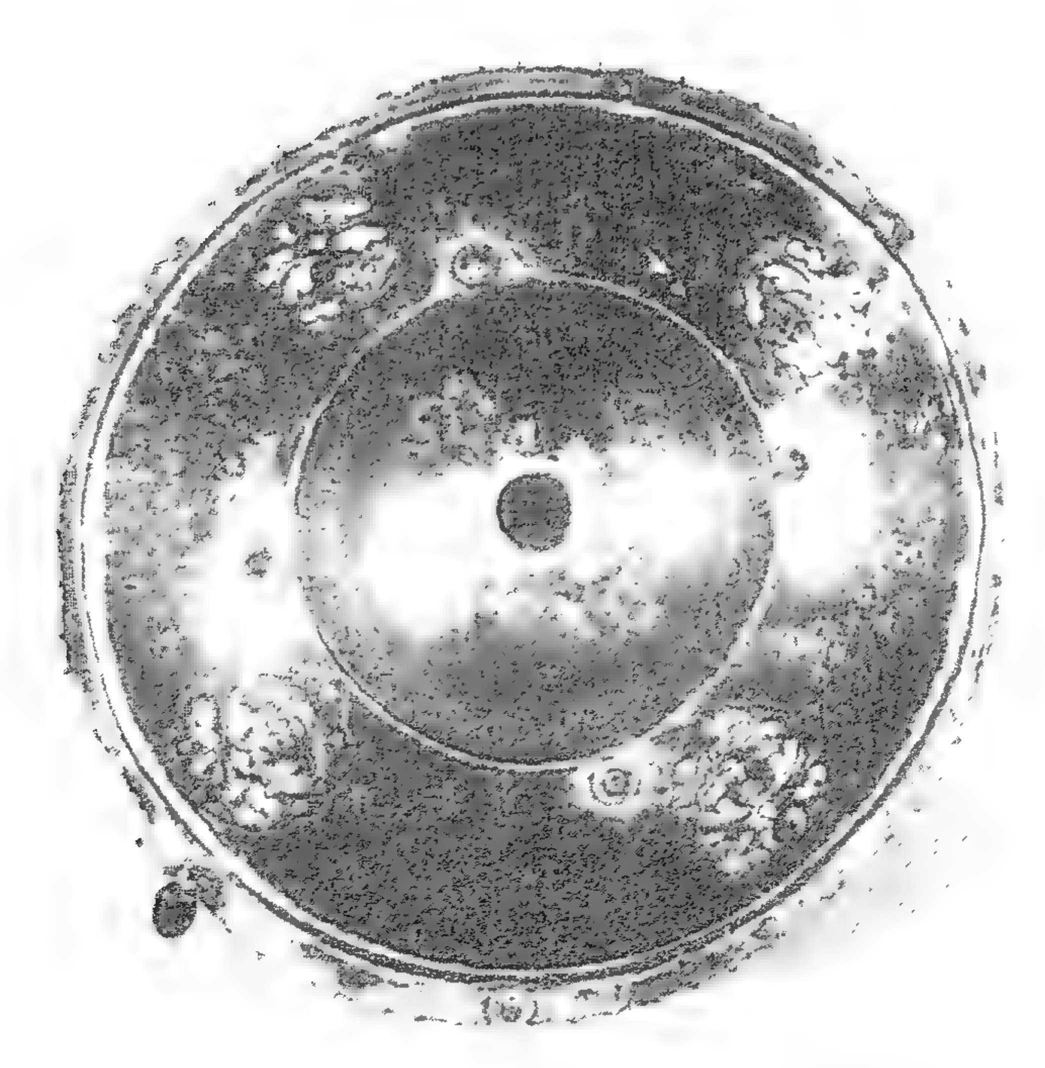
لوحة رقم ١٢٥ خوذه من النحاس المطلى بالذهب
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



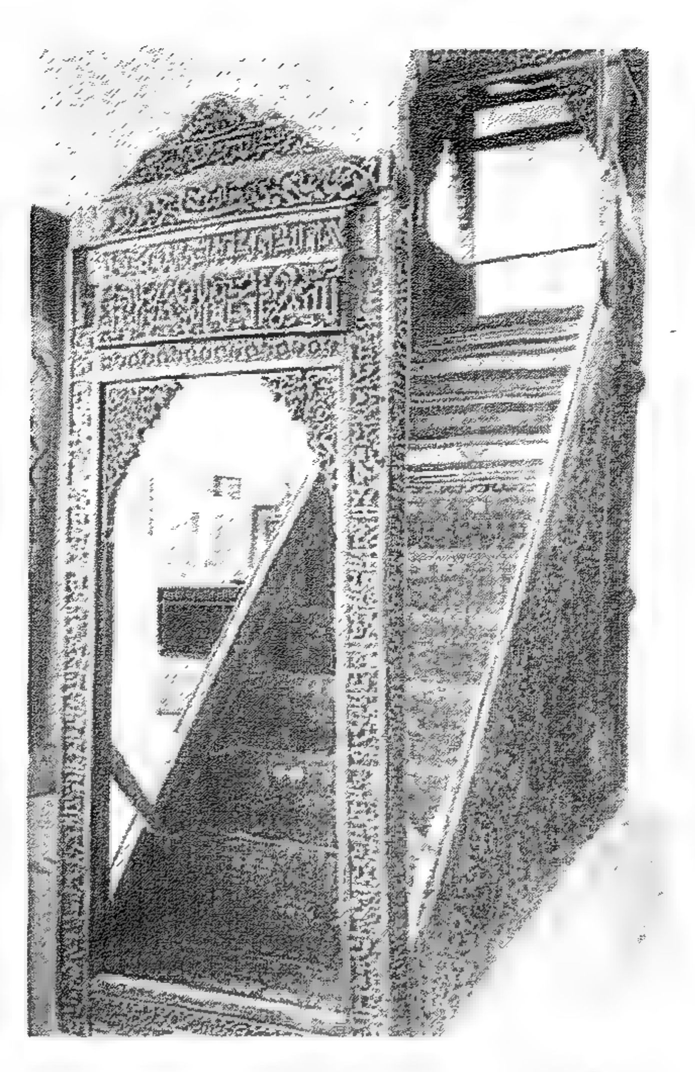
لوحة رقم ١٢٦ خوذه من النحاس المطلى بالذهب
(القرن ١١هـ / ١٧م)



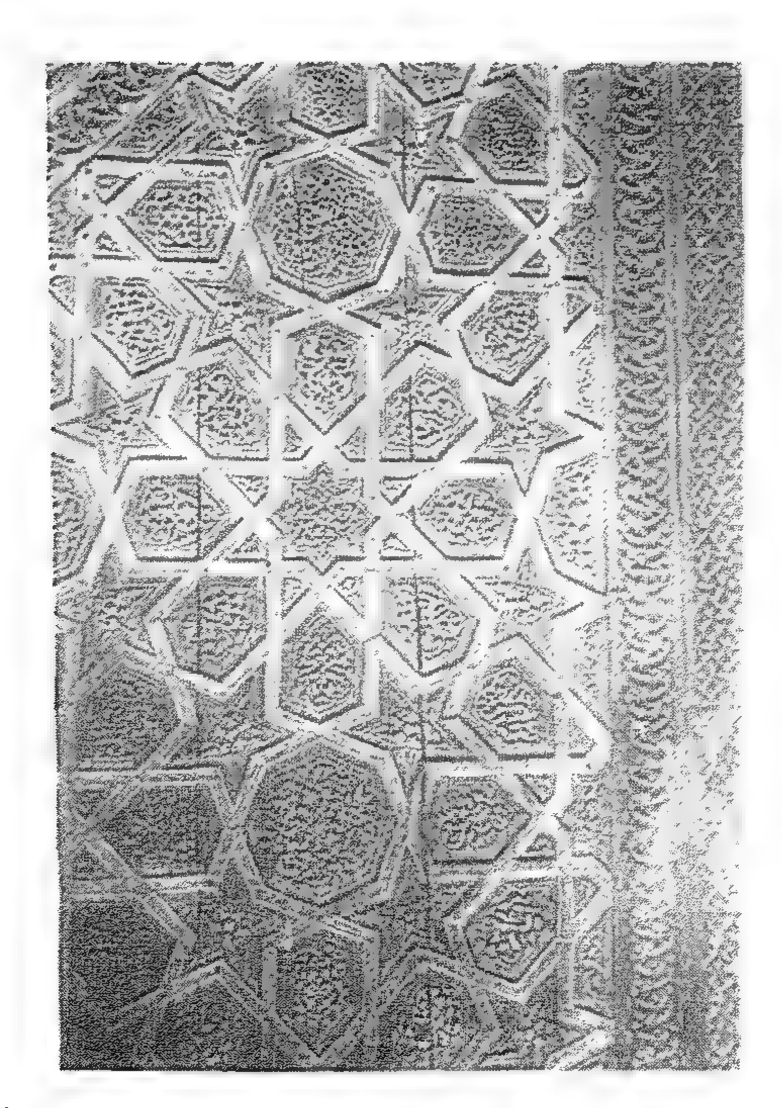
لوحة رقم ١٢٧ ترس من النحاس المطلى بالذهب
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ١٢٨ ترس من النحاس المطلى بالذهب
يخص الوزير العثمانى حافظ أحمد باشا



لوحة رقم ١٢٩ منبر الجامع الكبير فى سرت
(القرن ٧هـ / ١٣م)



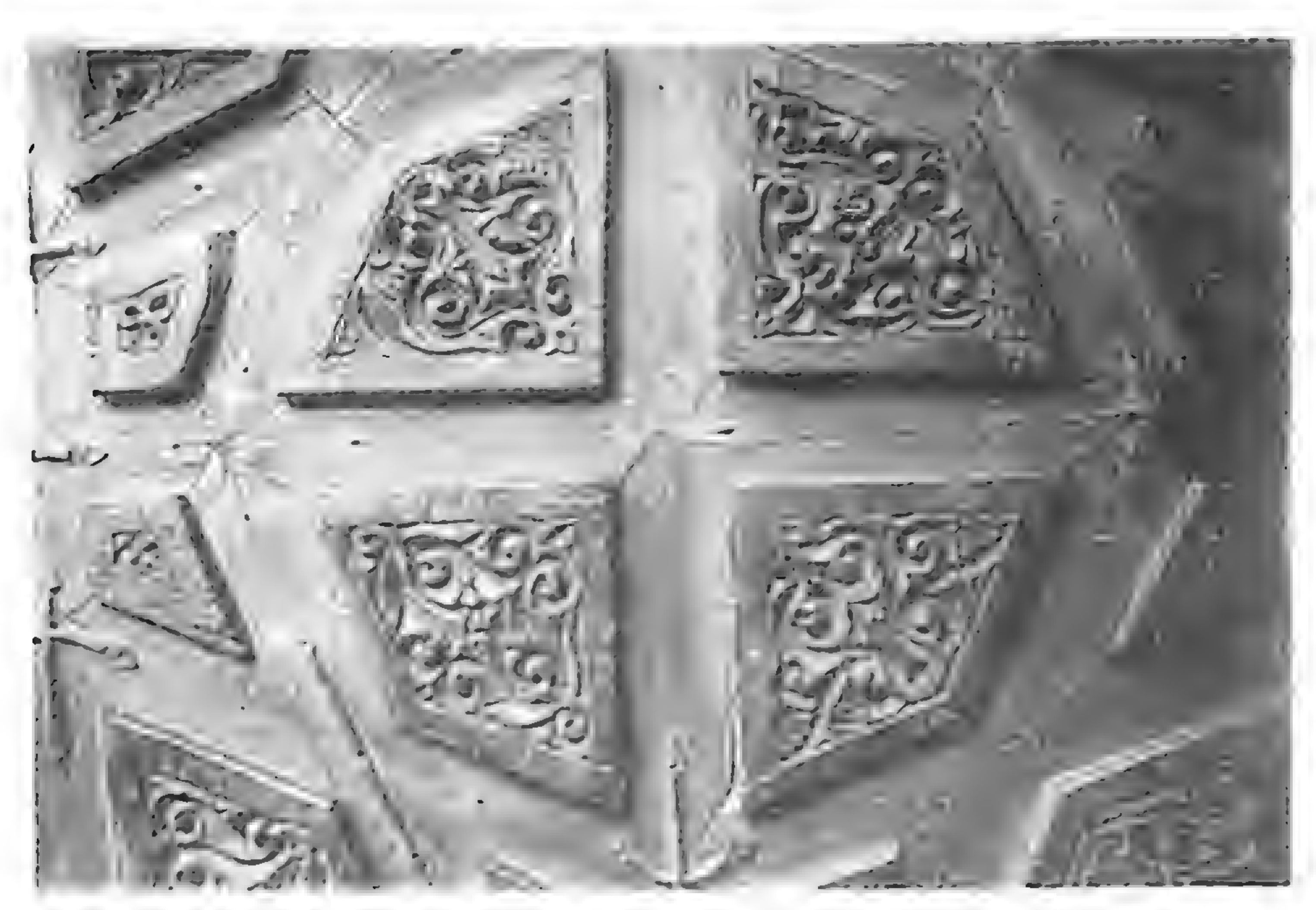
وحة رقم ١٣٠ ريشة منبر جامع آرسلان خانه فى أنقرة
(٦٨٨ - ٦٨٩هـ / ١٢٨٩ - ١٢٩٠م)



لوحة رقم ١٣١ باب مسجد حاجى حسن
فى انقرد (بدايه القرن ٧هـ / ١٣م)



لوحة رقم ١٣٢ كرس مصحف (رحل) من مسجد
علاء الدين فى قونيه (القرن ٧هـ / ١٣م)



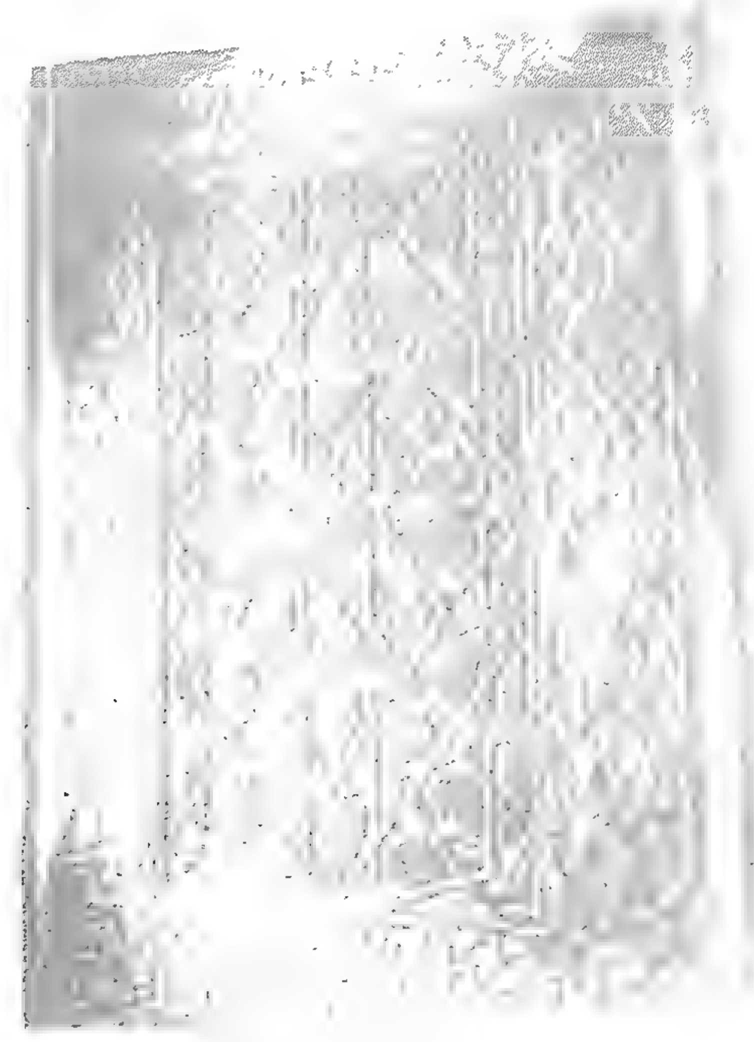
لوحة رقم ١٣٣ حشوات منبر الجامع الكبير
فى ملاطيا. (القرن ٧هـ / ١٣١م)



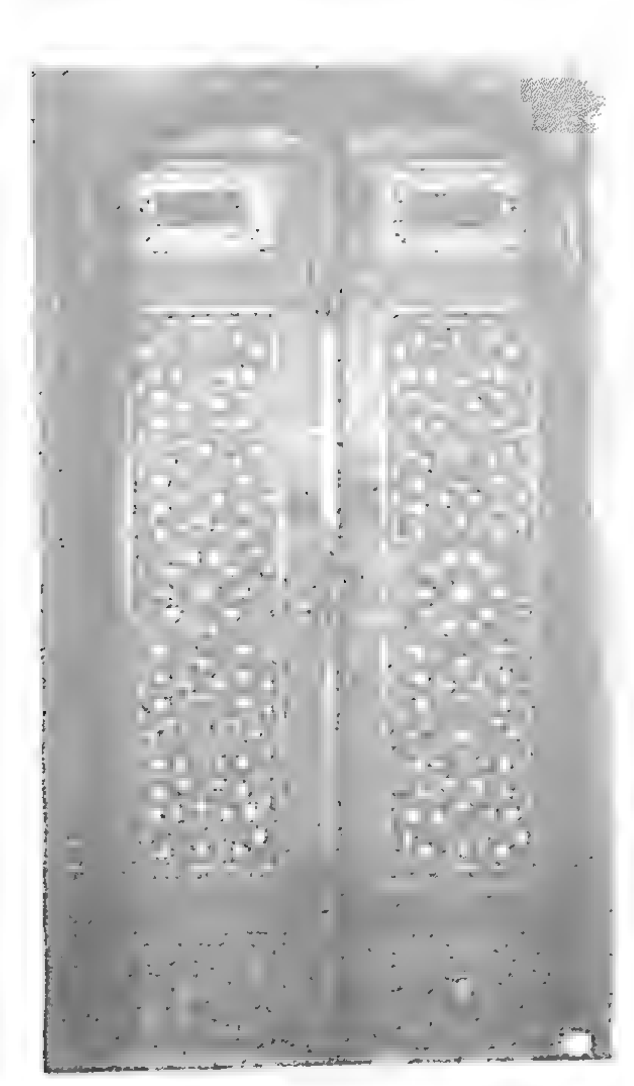
...حة رقم ١٣٤ منبر الجامع الكبير
... بورصه ١٠٢/٨هـ / ١٣٩٩م



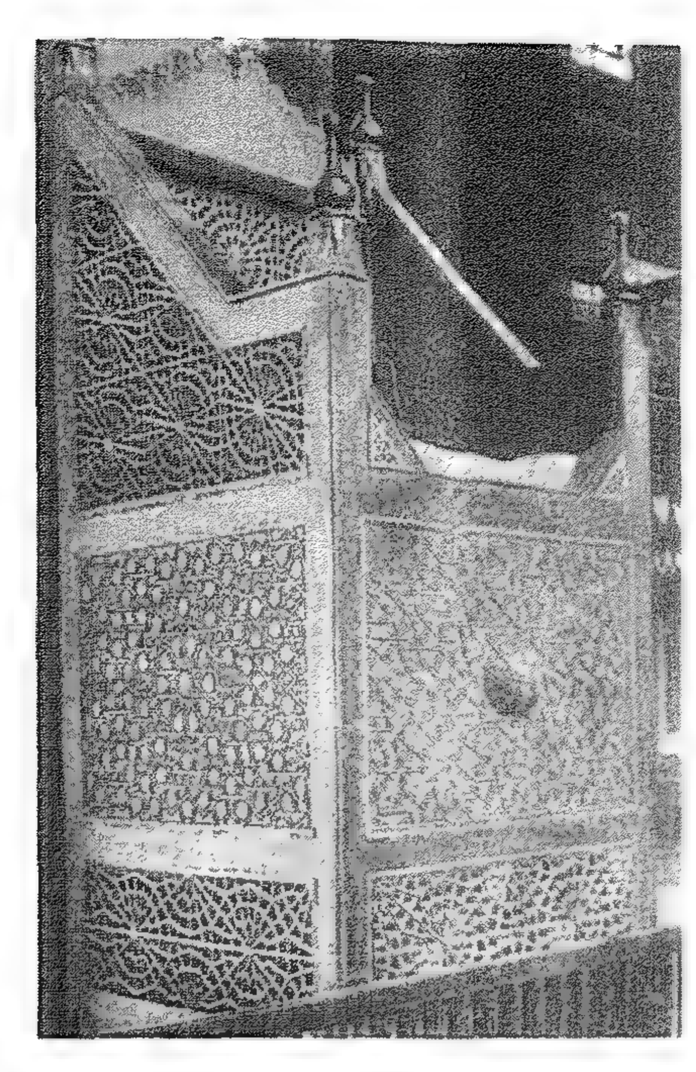
...حة رقم ١٣٦ باب خشبى
...سجد سحنون في دالمقتش



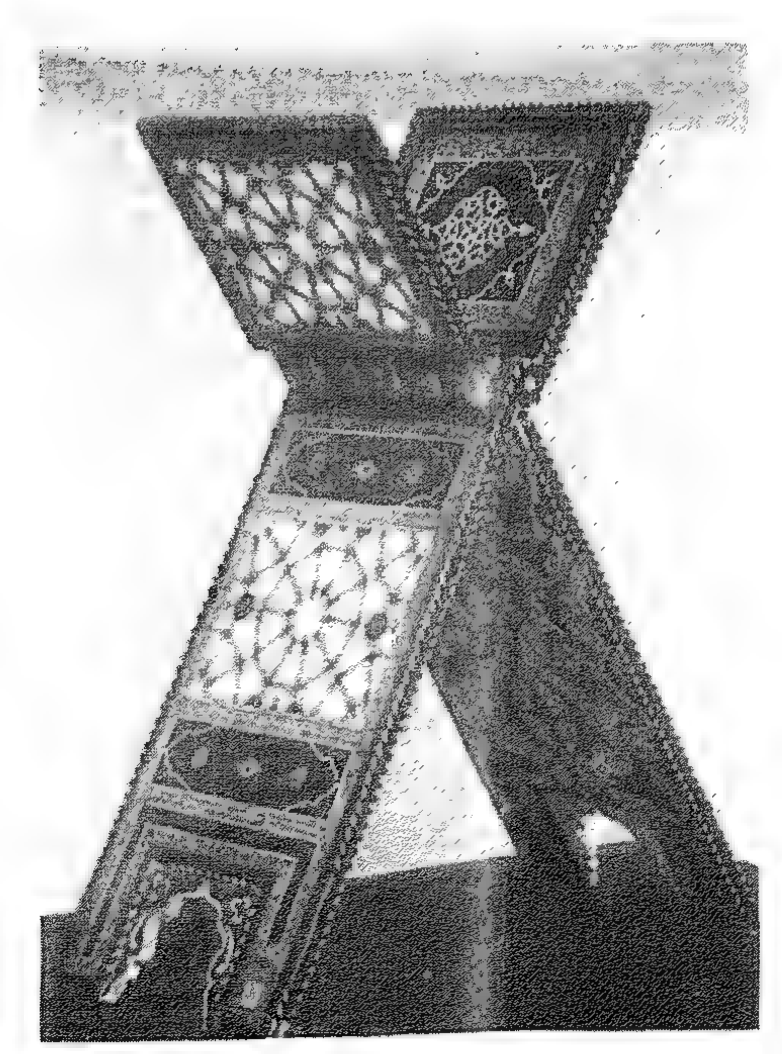
لوحة رقم ١٣٥ تفصيل من الباب الخشبى
للتربه الخضراء (بورصه)



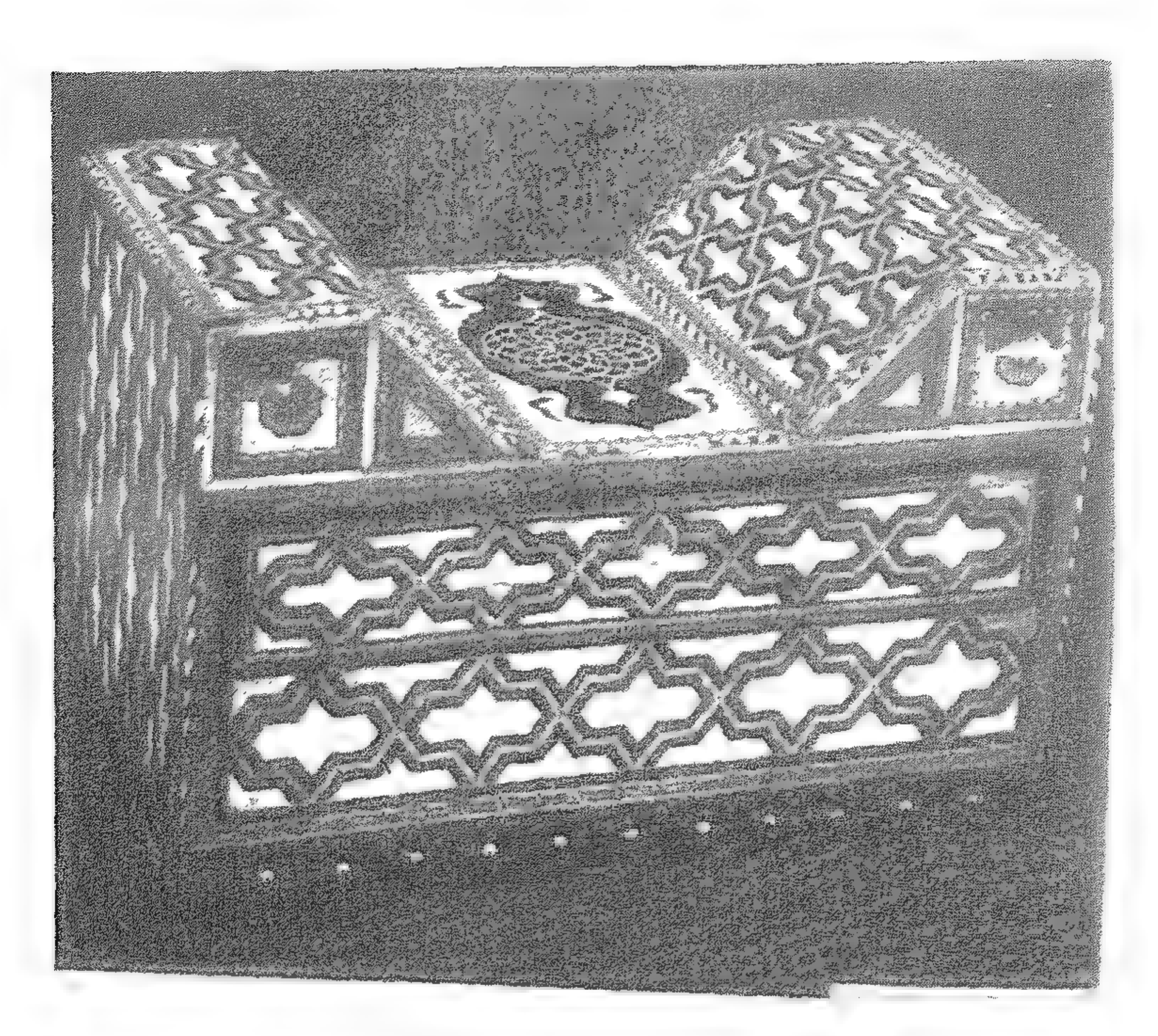
لوحة رقم ١٣٧ باب خشبى تربه السلطان
سليمان القانونى فى استانبول



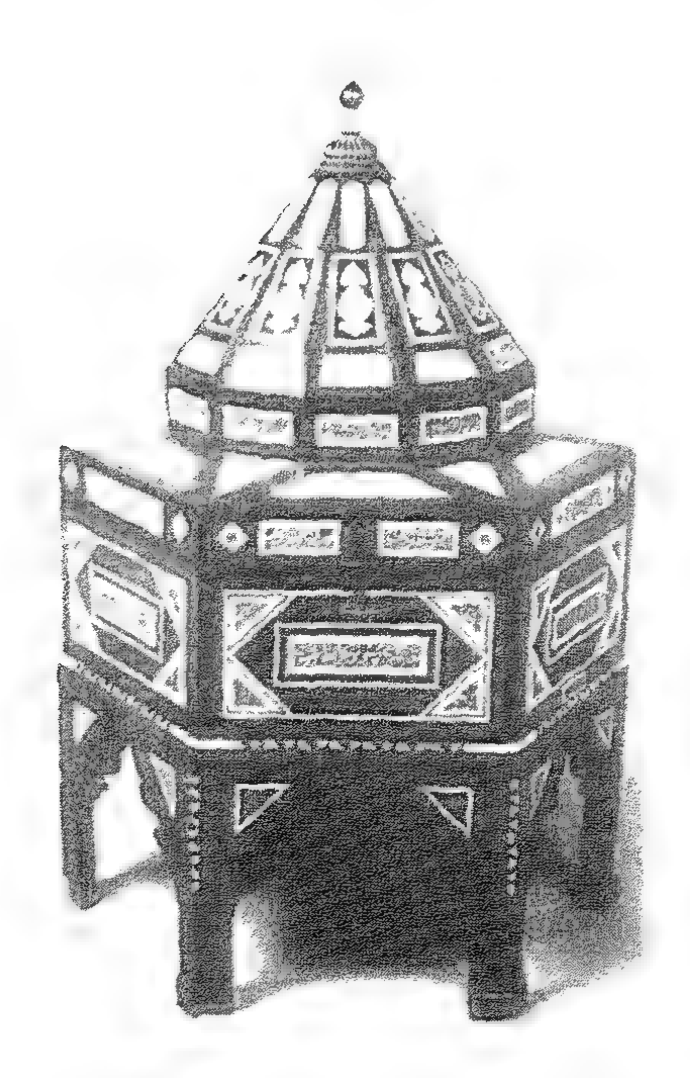
لوحة رقم ١٣٨ كرسى مقرئ
جامع السليمانيه



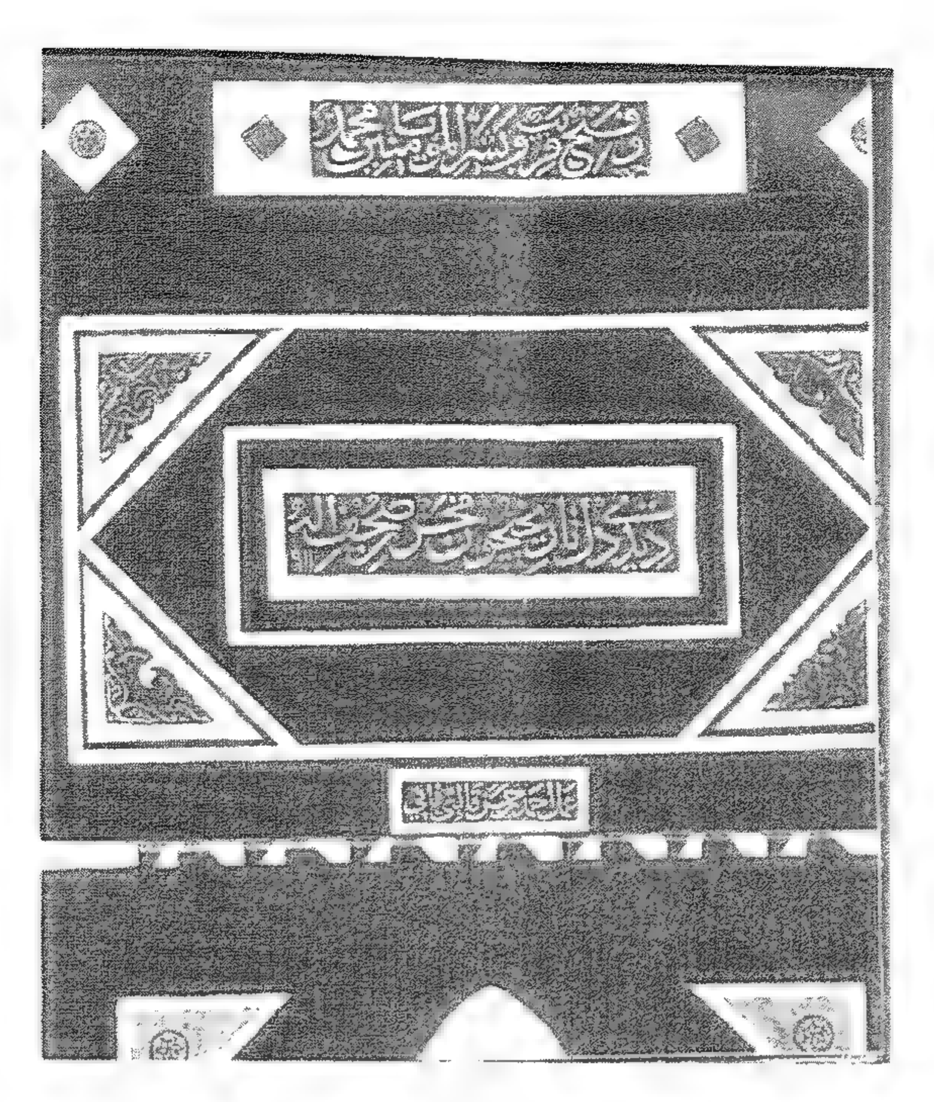
لوحة رقم ١٣٩ كرسى مصحف (رحل)
القرن ١٠هـ / ١٦م



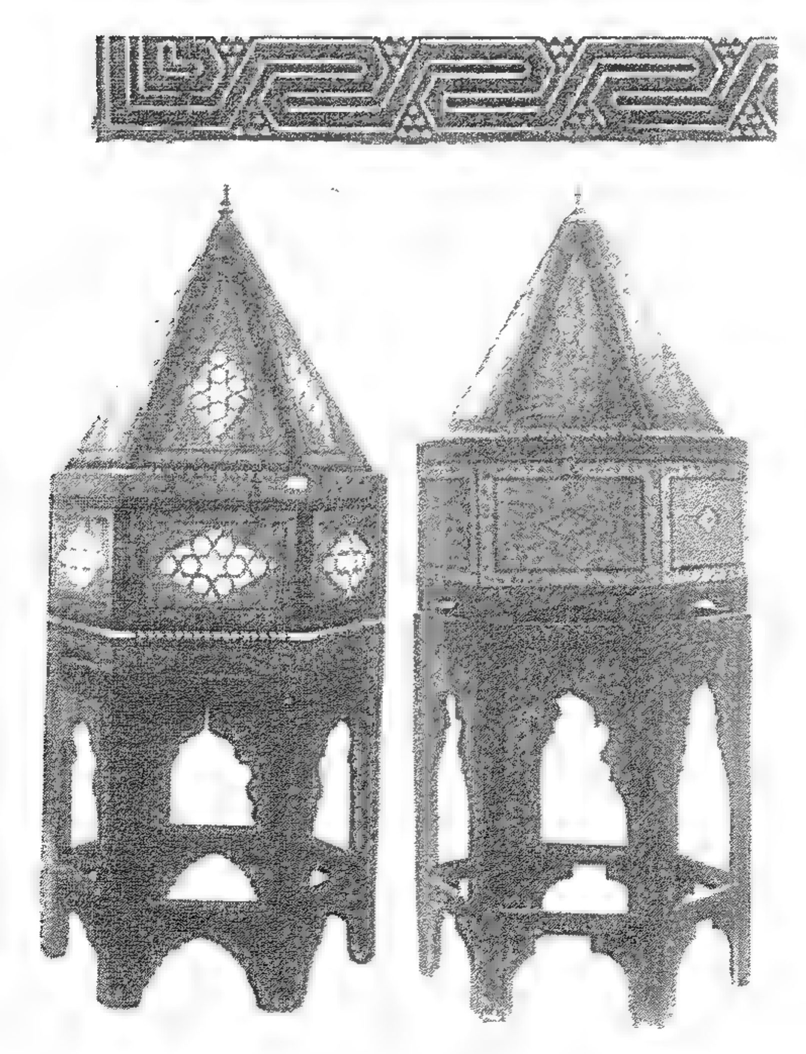
لوحة رقم ١٤٠ كرسى وصندوق مصحف
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



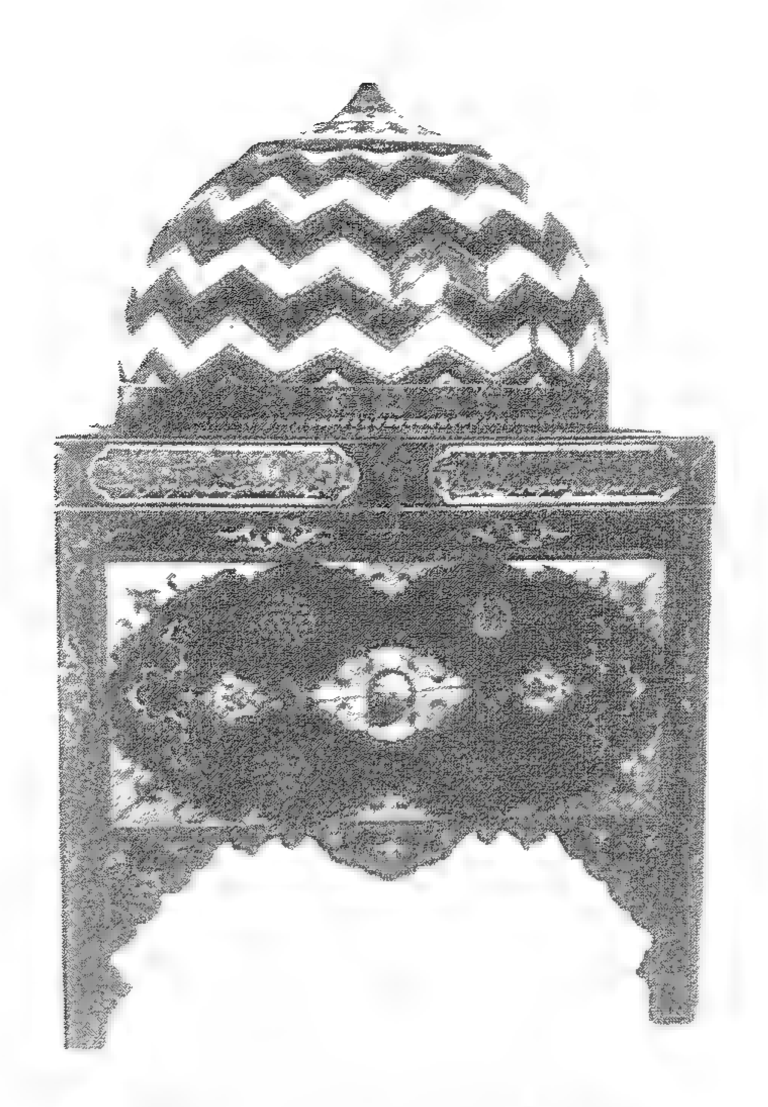
لوحة رقم ١٤١ صندوق مصحف
مؤرخ فى سنة ٩١١هـ



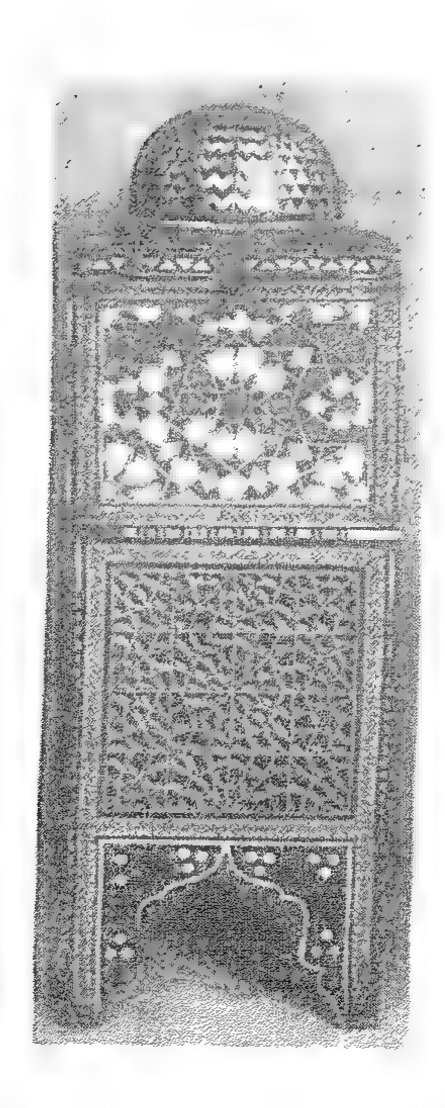
لوحة رقم ١٤٢ توقيع صانع
الصندوق السابق



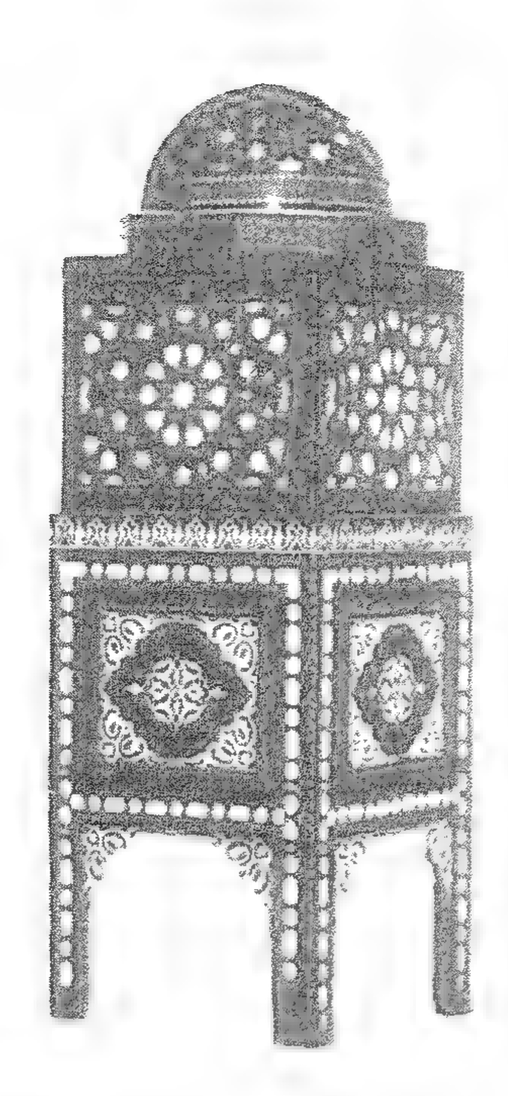
لوحة رقم ١٤٣ أ. ب صندوقا مصحف
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



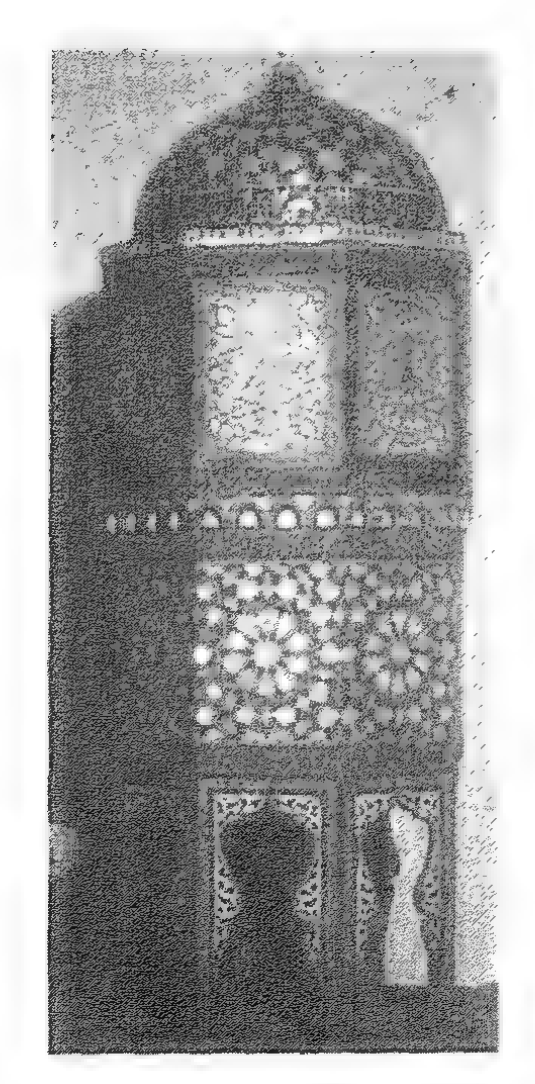
لوحة رقم ١٤٤ صندوق مصحف
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



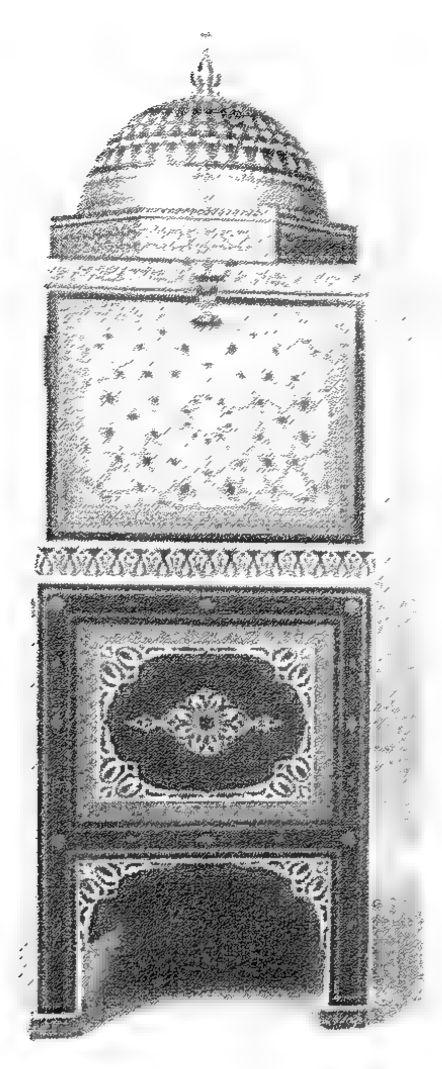
لوحة رقم ١٤٥ صندوق مصحف
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ١٤٦ صندوق مصحف
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



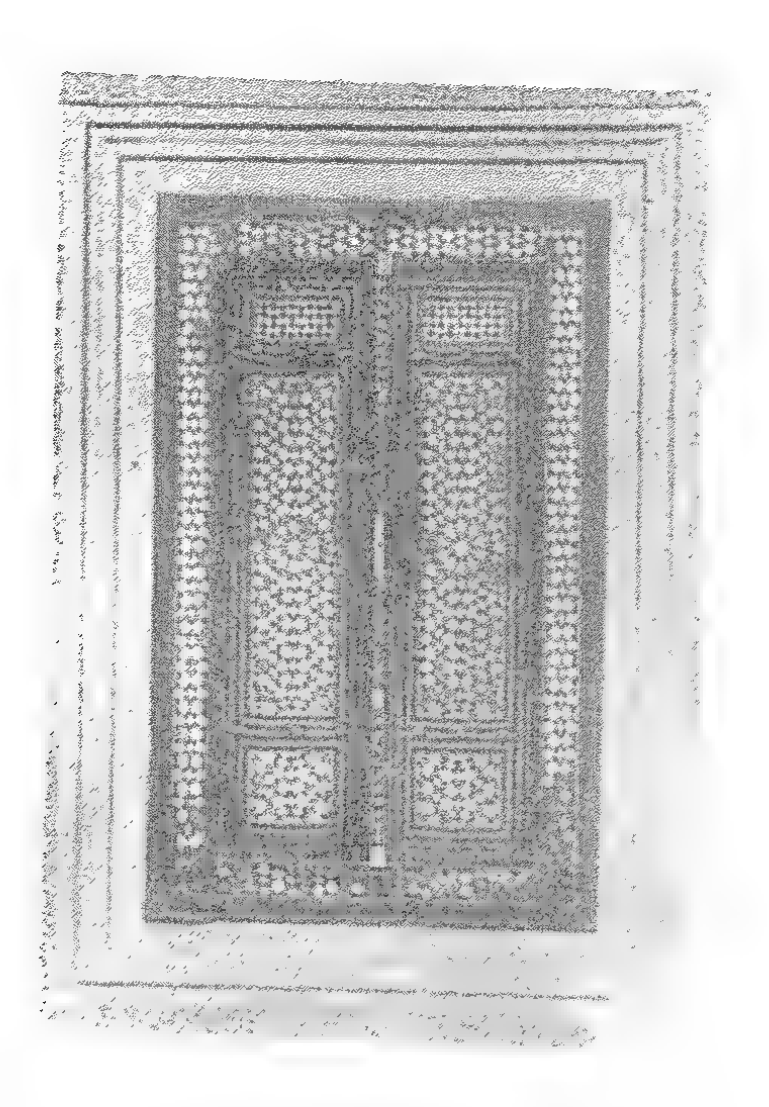
لوحة رقم ١٤٧ صندوق مصحف
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



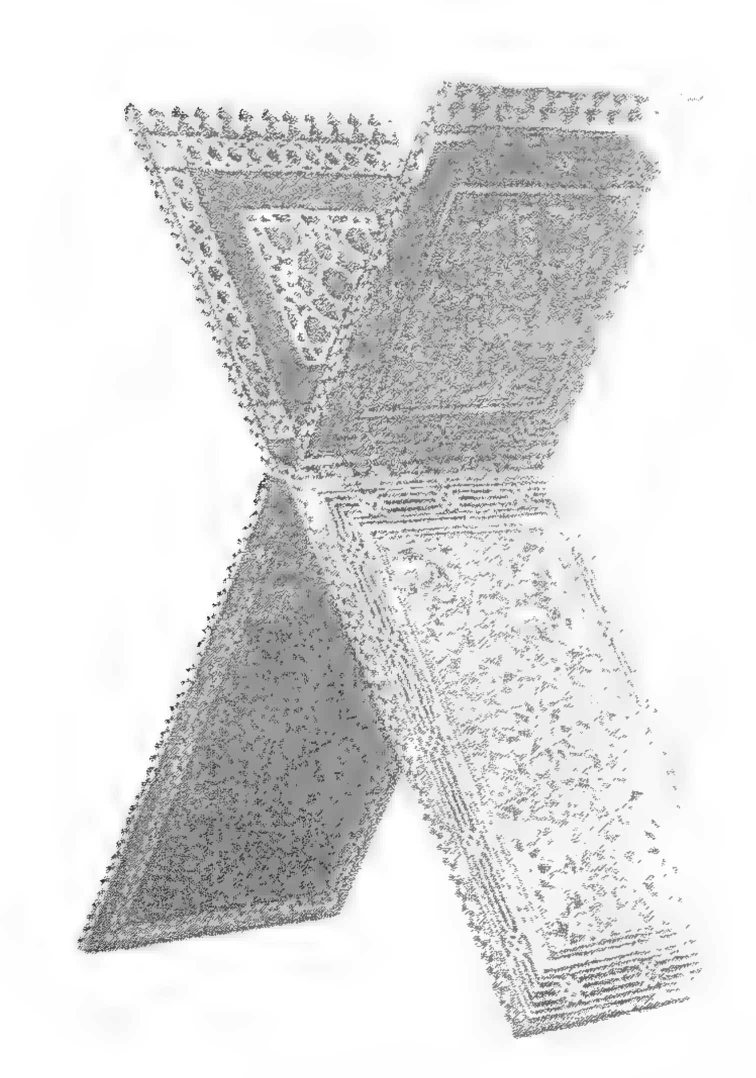
لوحة رقم ١٤٨ صندوق مصحف
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



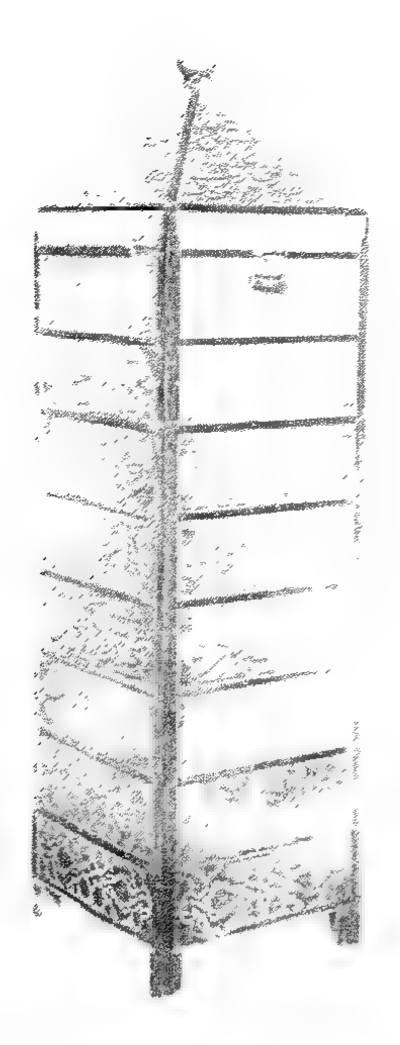
لوحة رقم ١٤٩ صندوق مصحف
(منتصف رقم ١٠هـ / ١٦م)



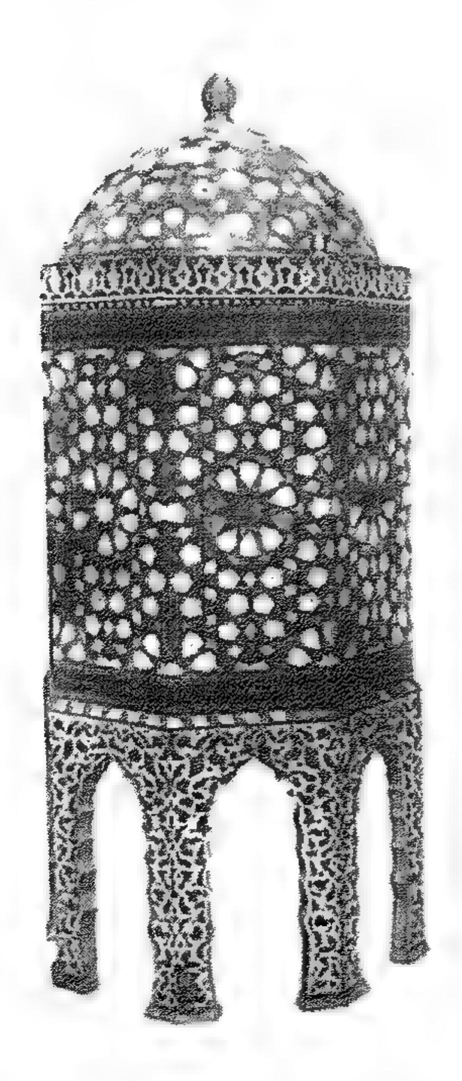
[illegible] مصاريع [illegible] مسجد الوالدة
[illegible] جديد ١٥٩١ - ١٦٦٣م)



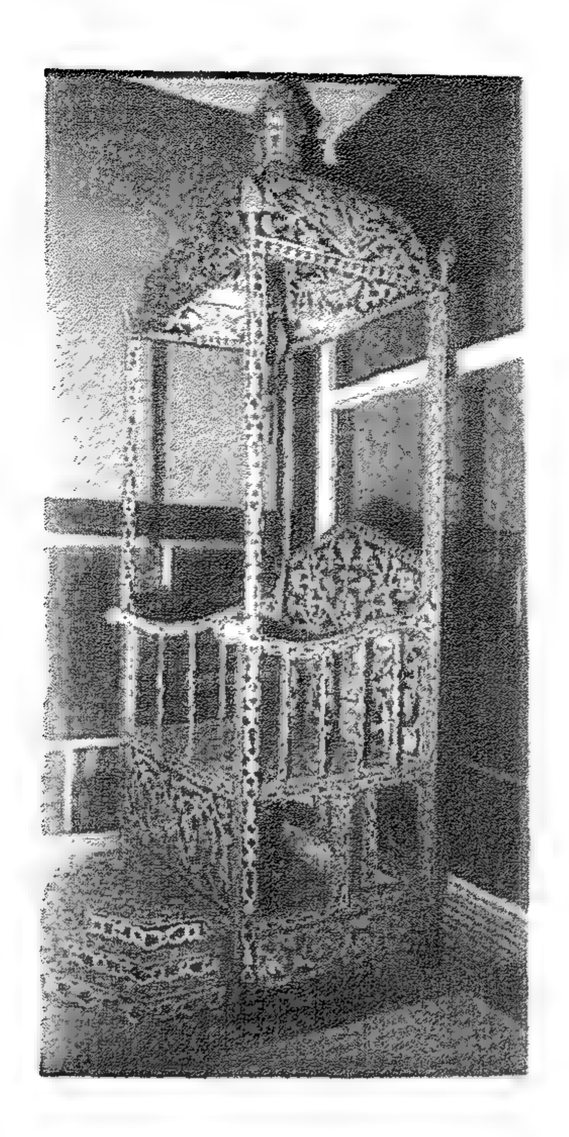
لوحة رقم ١٥١ كرسى مصحف (رحل)
(القرن ١١هـ / ١٧م)



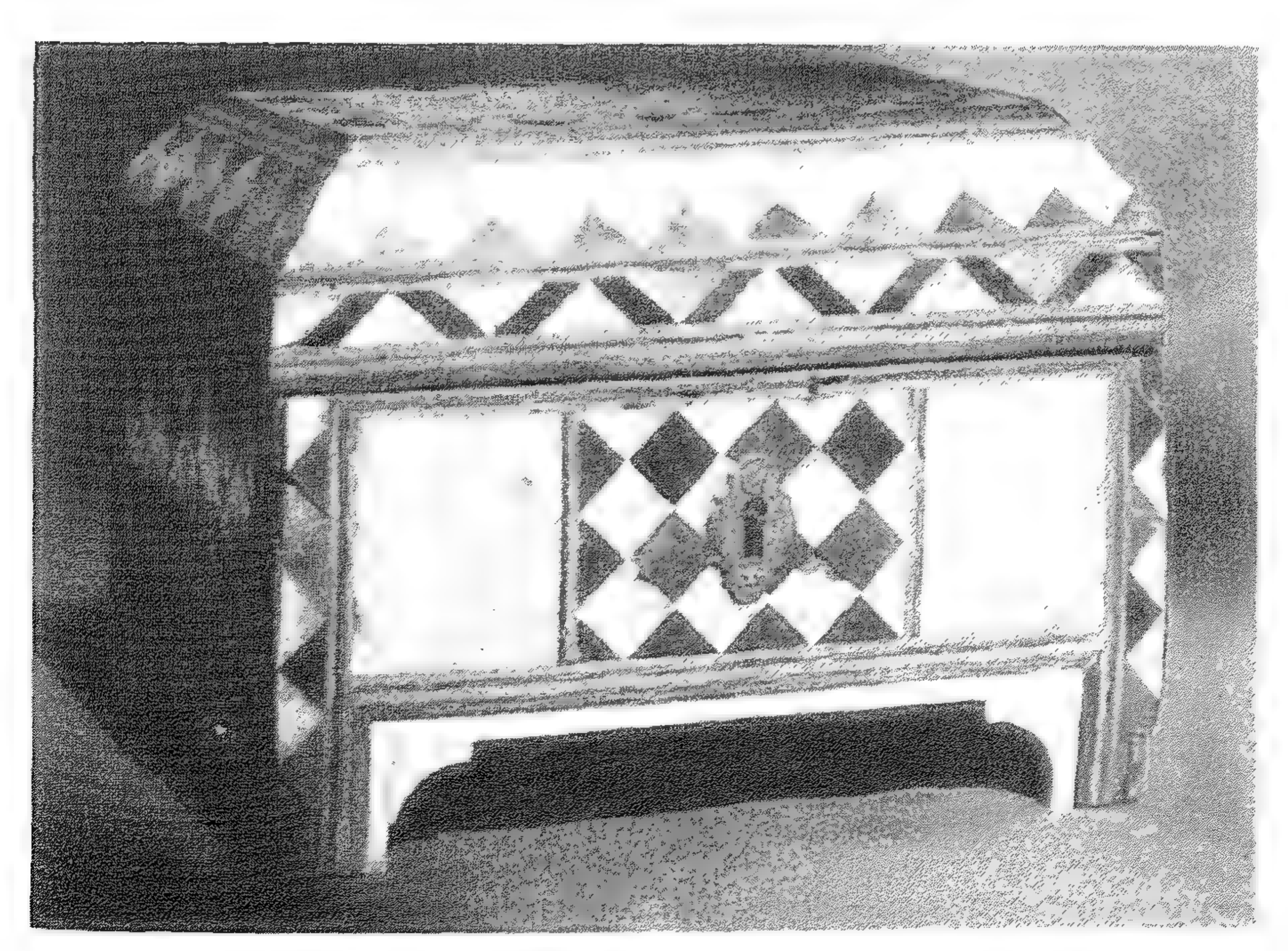
لوحة رقم ١٥٢ صندوق مصحف
مؤرخ فى سنة ١٠٢٦هـ / ١٦١٧م



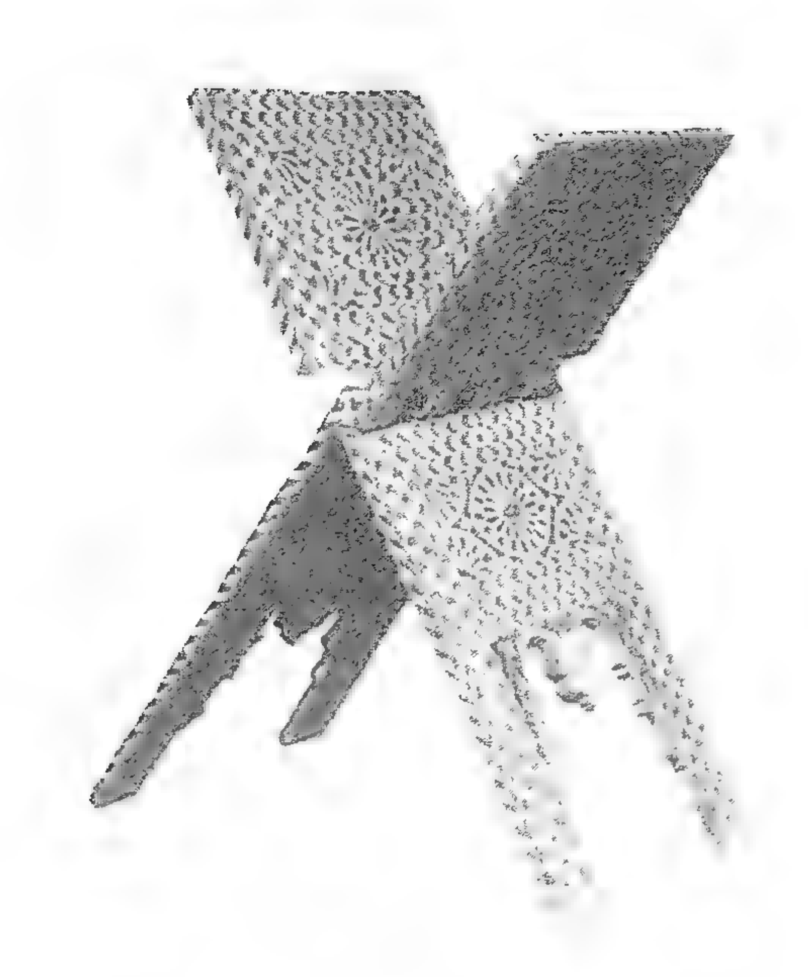
لوحة رقم ١٥٣ صندوق مصحف
(القرن ١١هـ / ١٧م)



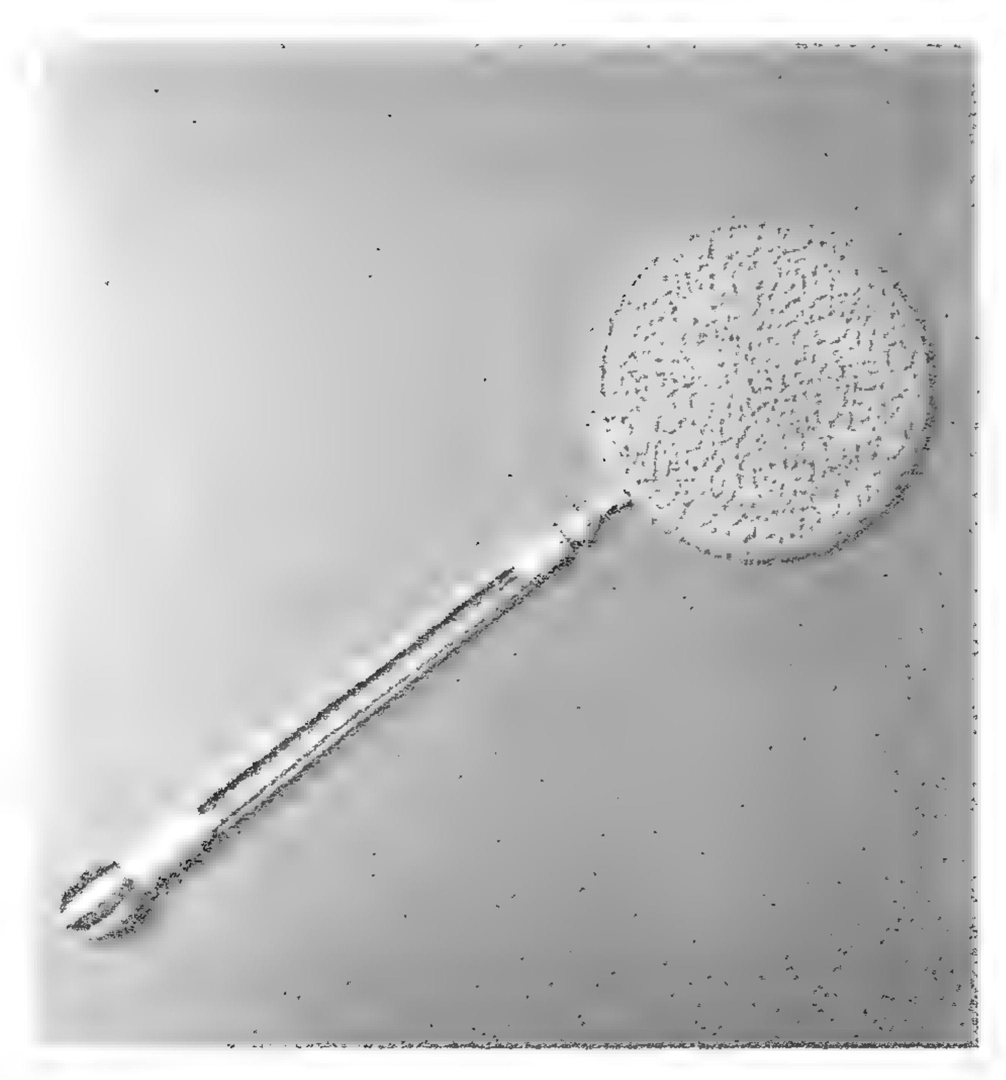
لوحة رقم ١٥٤ عرش السلطان مراد الثالث



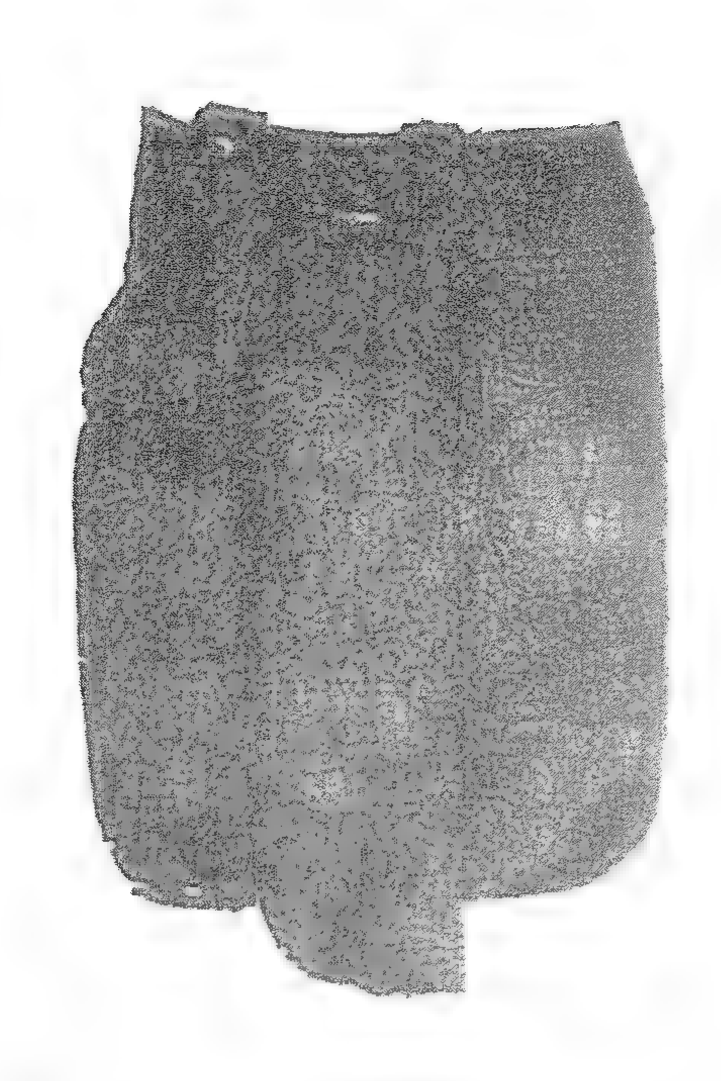
لوحة رقم ١٥٥ صندوق مصحف
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



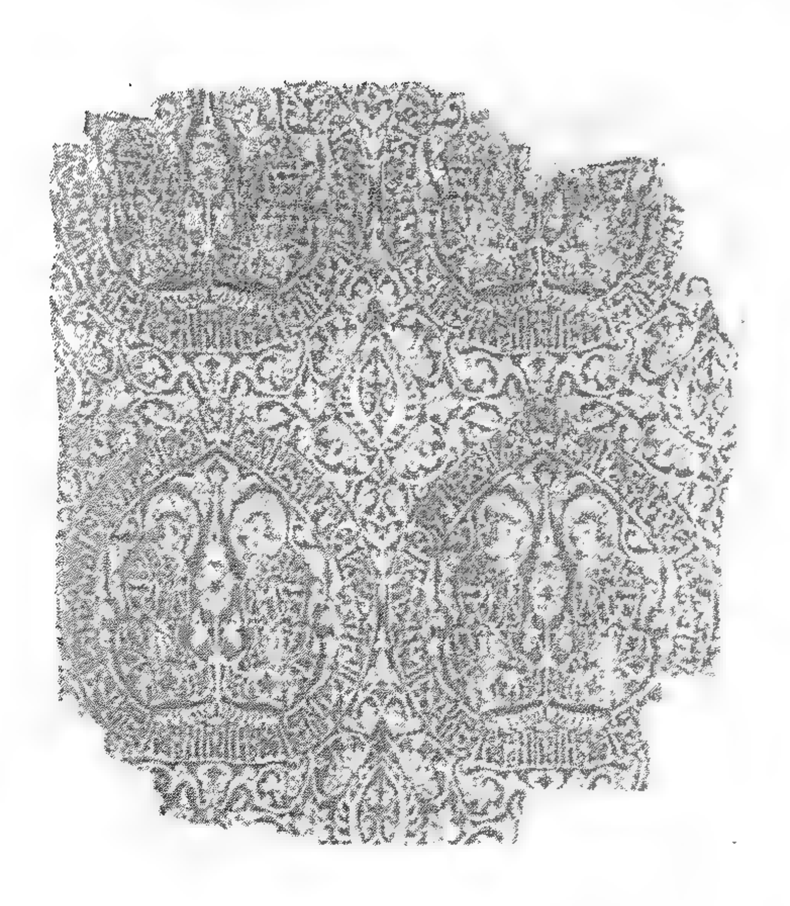
لوحة رقم ١٥٦ كرسى مصحف
(القرن ١٣هـ / ١٩م)



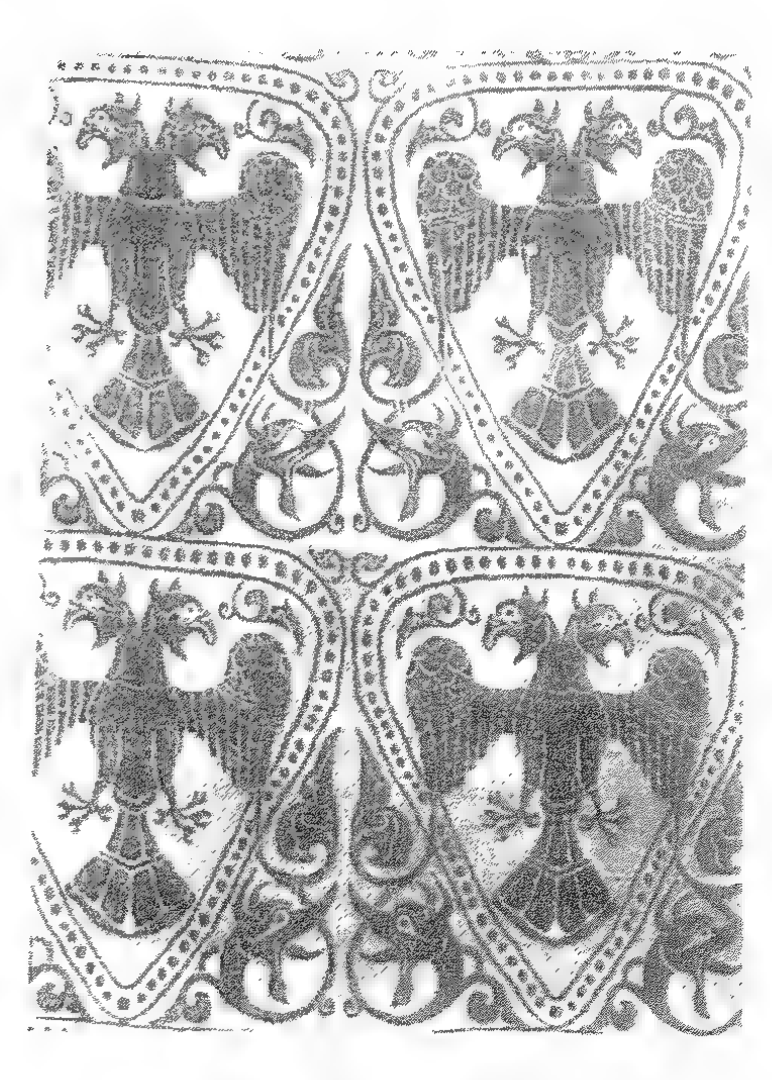
لوحة رقم ١٥٧ ظهر مرآة من العاج
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



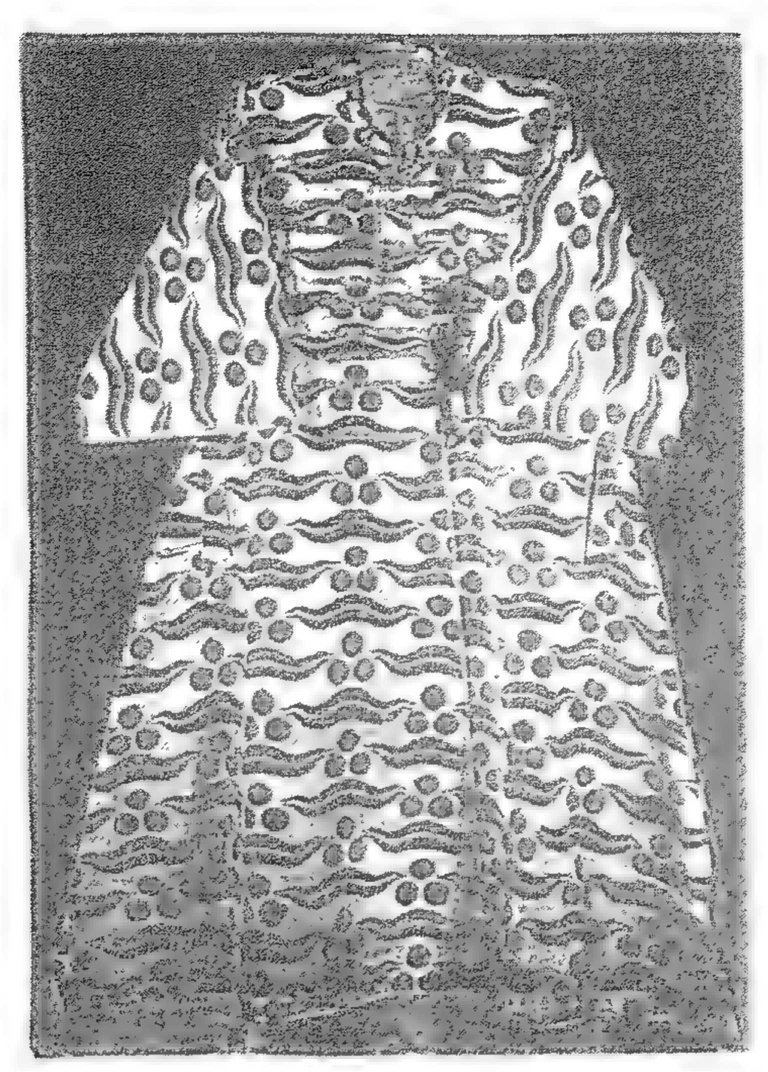
لوحة رقم ١٥٨ قطعة نسيج من الحرير. تحمل اسم
السلطان كيقاباد الأول (٦١٦هـ / ١٢١٨ - ١٢١٩م)



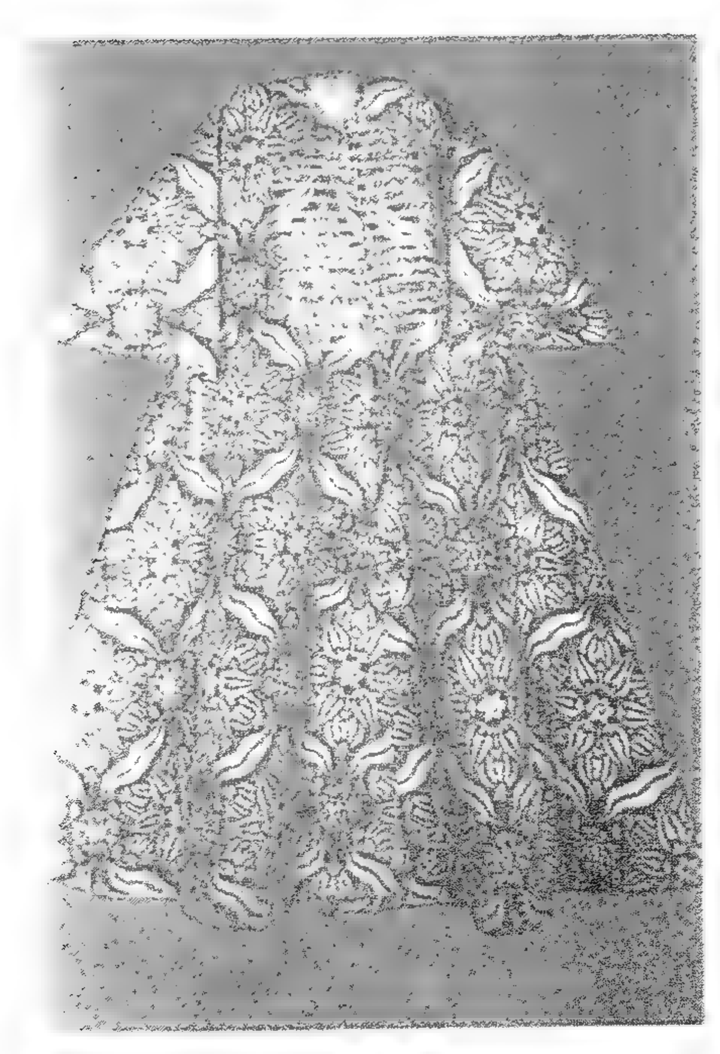
لوحة رقم ١٦٠ قطعة نسيج من الحرير
الأناضول (القرن ٧هـ / ١٣م)



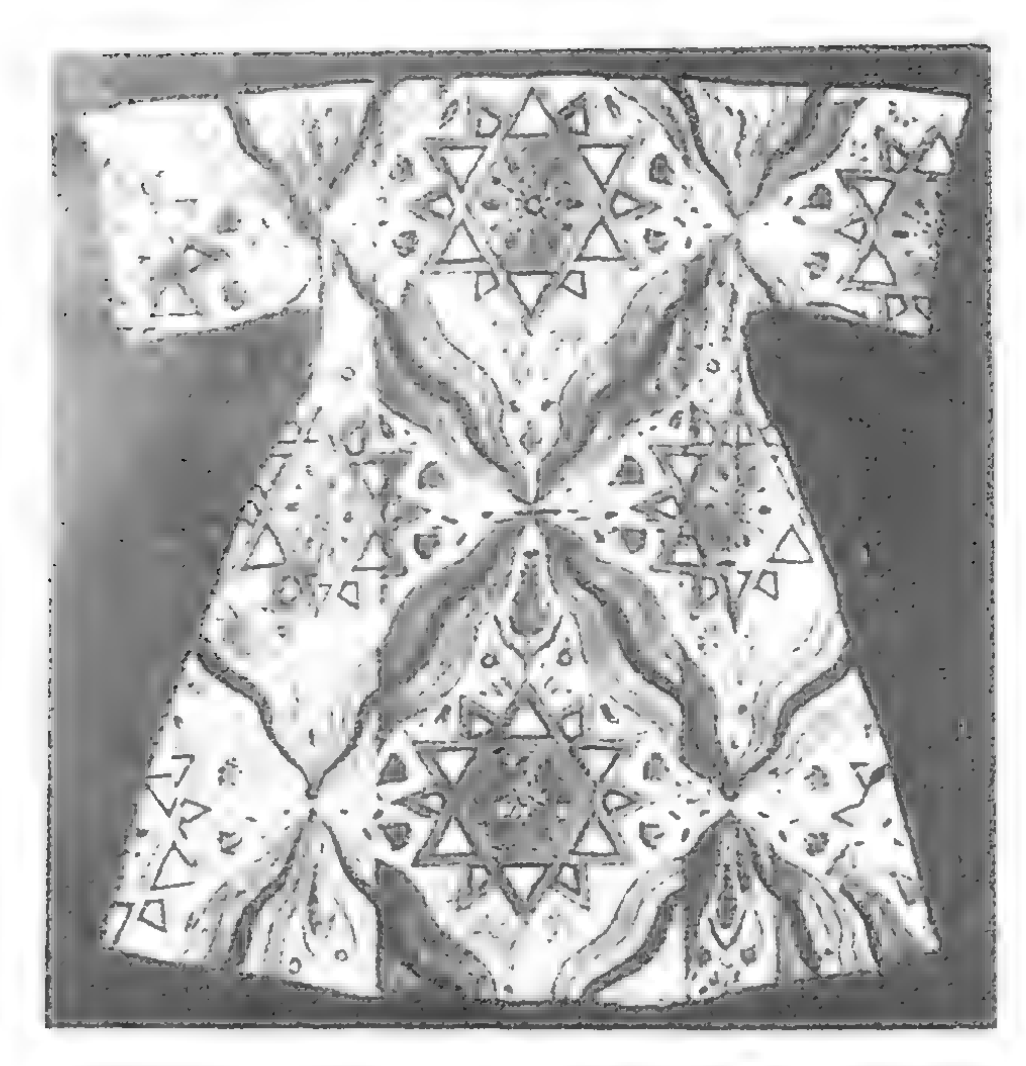
لوحة رقم ١٥٩ قطعة نسيج من الحرير
الأناضول (القرن ٧هـ / ١٣م)



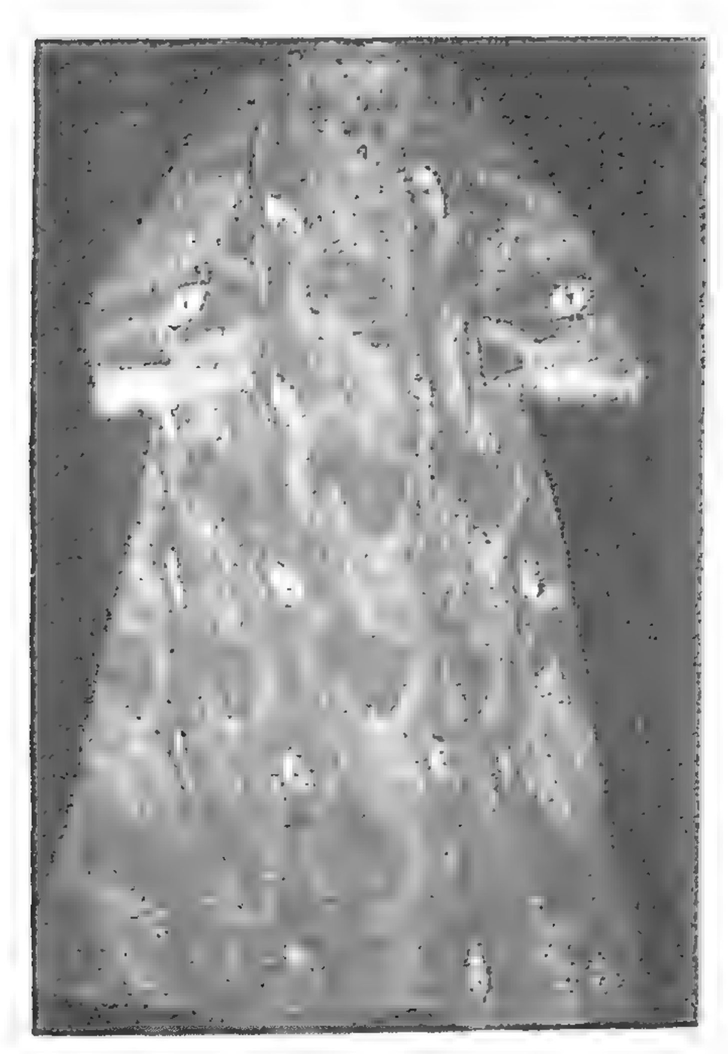
لوحة رقم ١٦١ قفطان من القطيفه
يخص السلطان محمد الفاتح



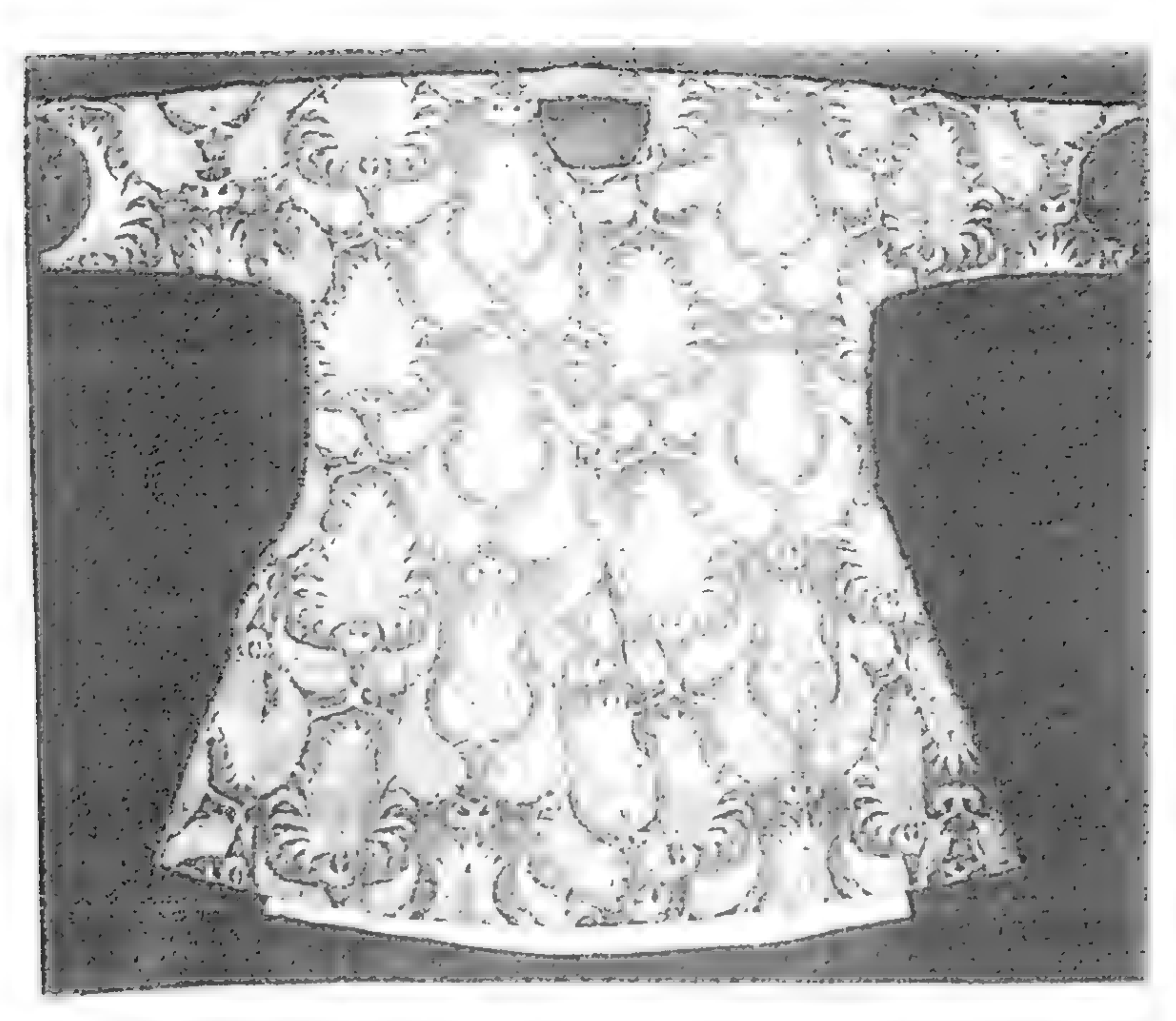
لوحة رقم ١٦٢ قفطان من القطيفه
يخص السلطان محمد الفاتح



لوحة رقم ١٦٣ قفطان من القطيفه
يخص السلطان محمد الفاتح



لوحة رقم ١٦٤ قفطان من القطيفه
يخص السلطان بايزيد الثانى



لوحة رقم ١٦٥ قفطان من نسيج السرنك
يخص السلطان بايزيد الثانى



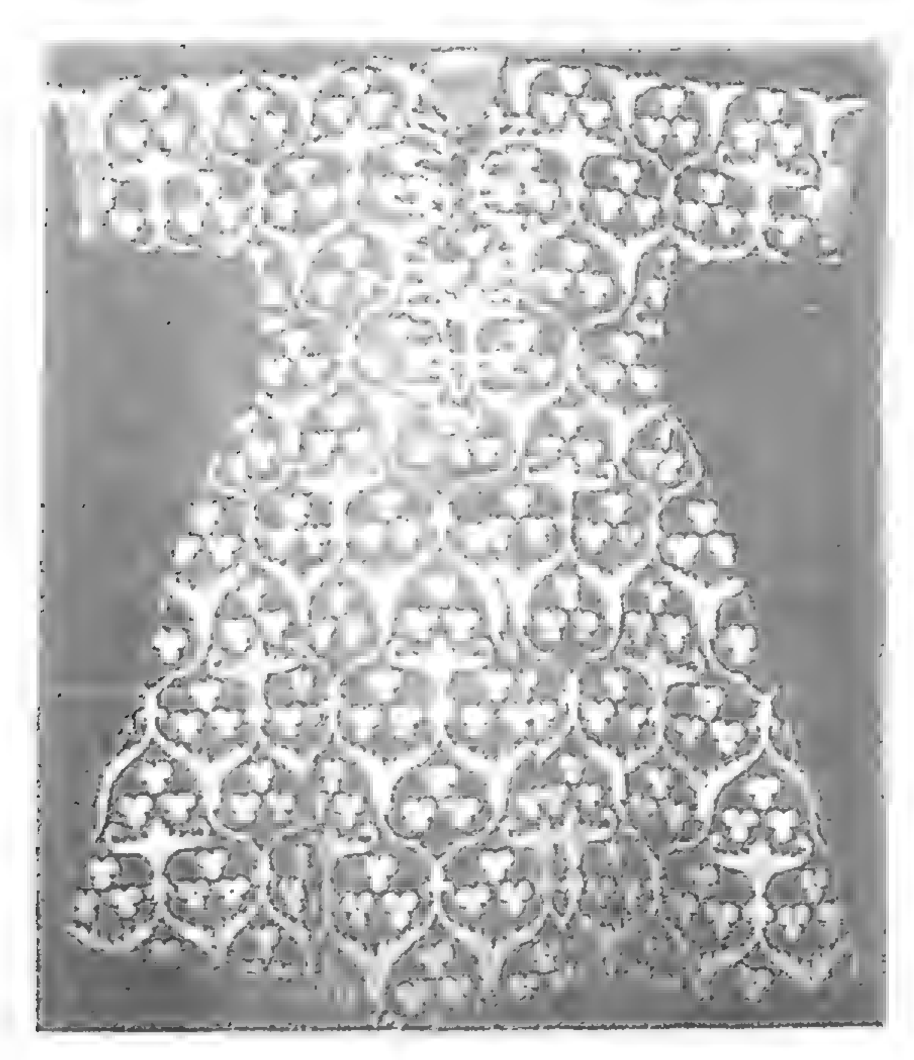
لوحة رقم ١٦٦ قفطان الحرير ينسب
خطأ للسلطان بايزيد الثانى



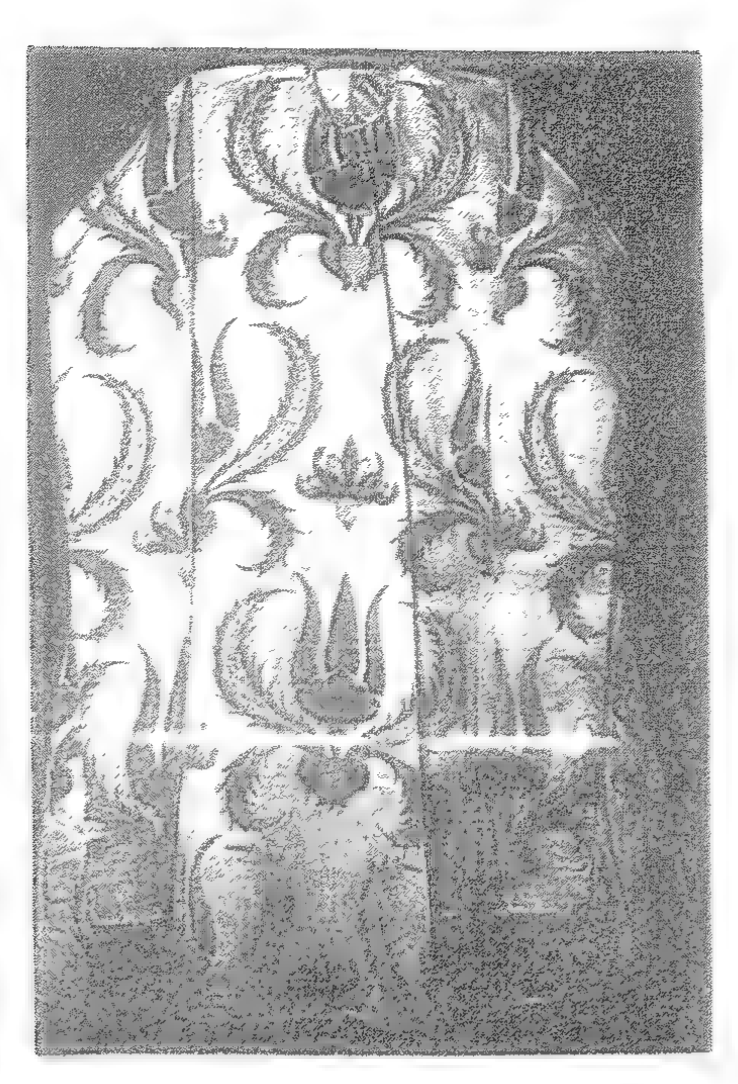
لوحة رقم ١٦٧ قفطان من الحرير
يخص الأمير مصطفى



لوحة رقم ١٦٨ قفطان من نسيج السرنك
يخص السلطان سليم الاول



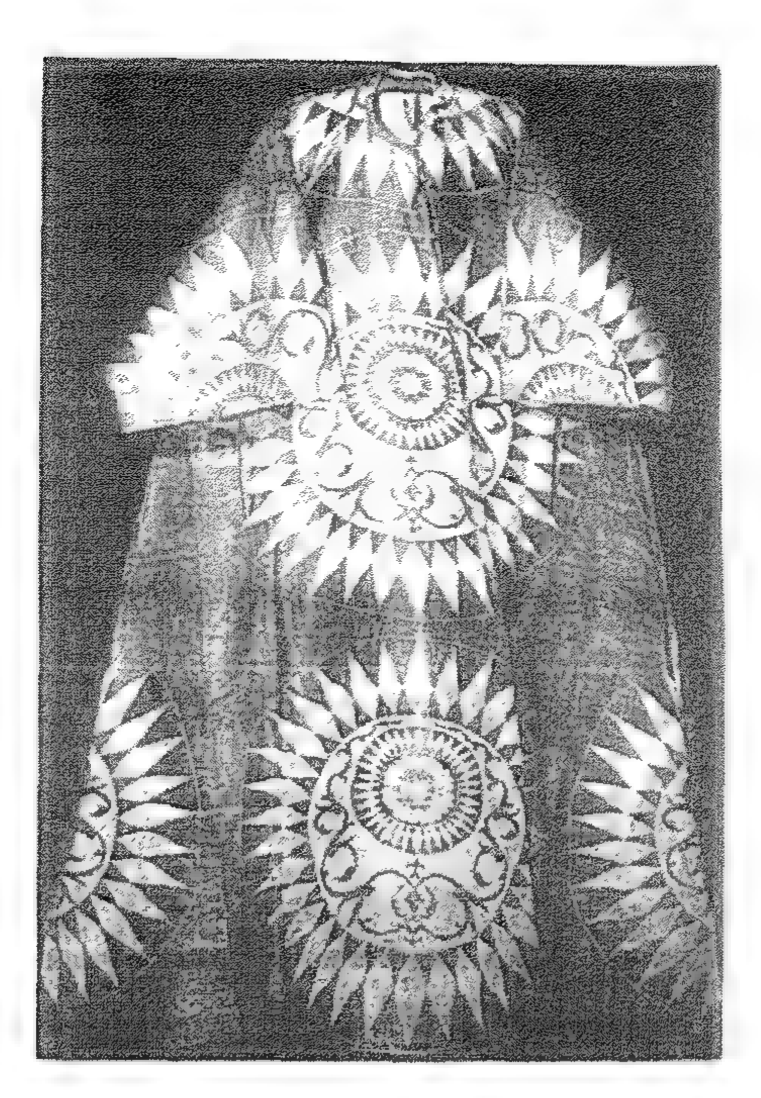
لوحة رقم ١٦٩ قفطان من نسيج السرنك
يخص السلطان سليم الاول



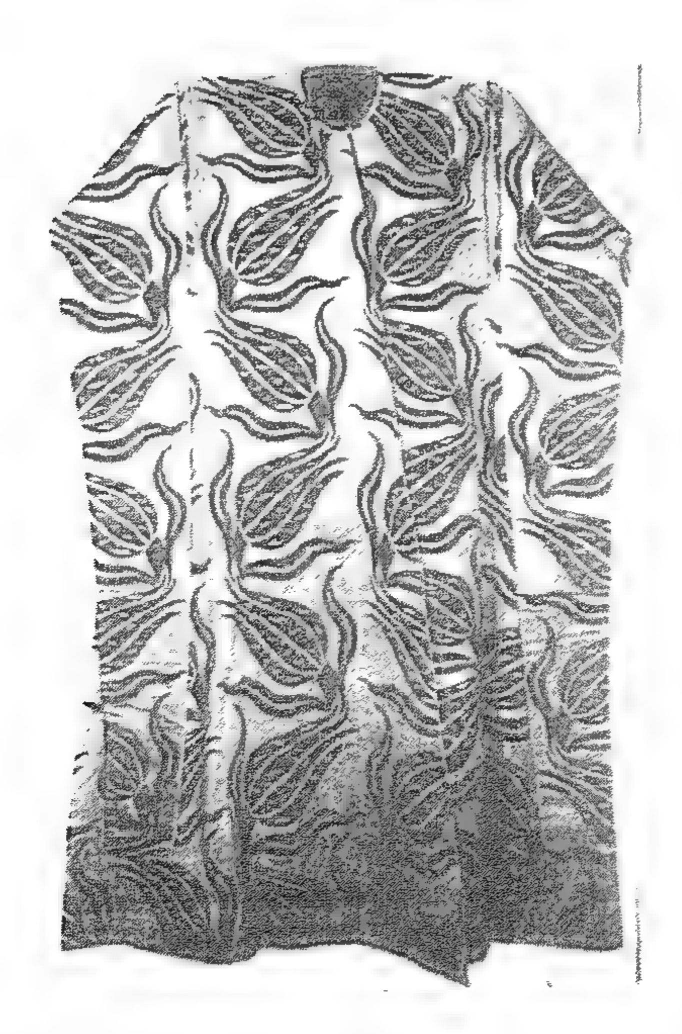
لوحة رقم ١٧٠ قفطان من نسيج السراسر
يخص السلطان سليمان القانونى



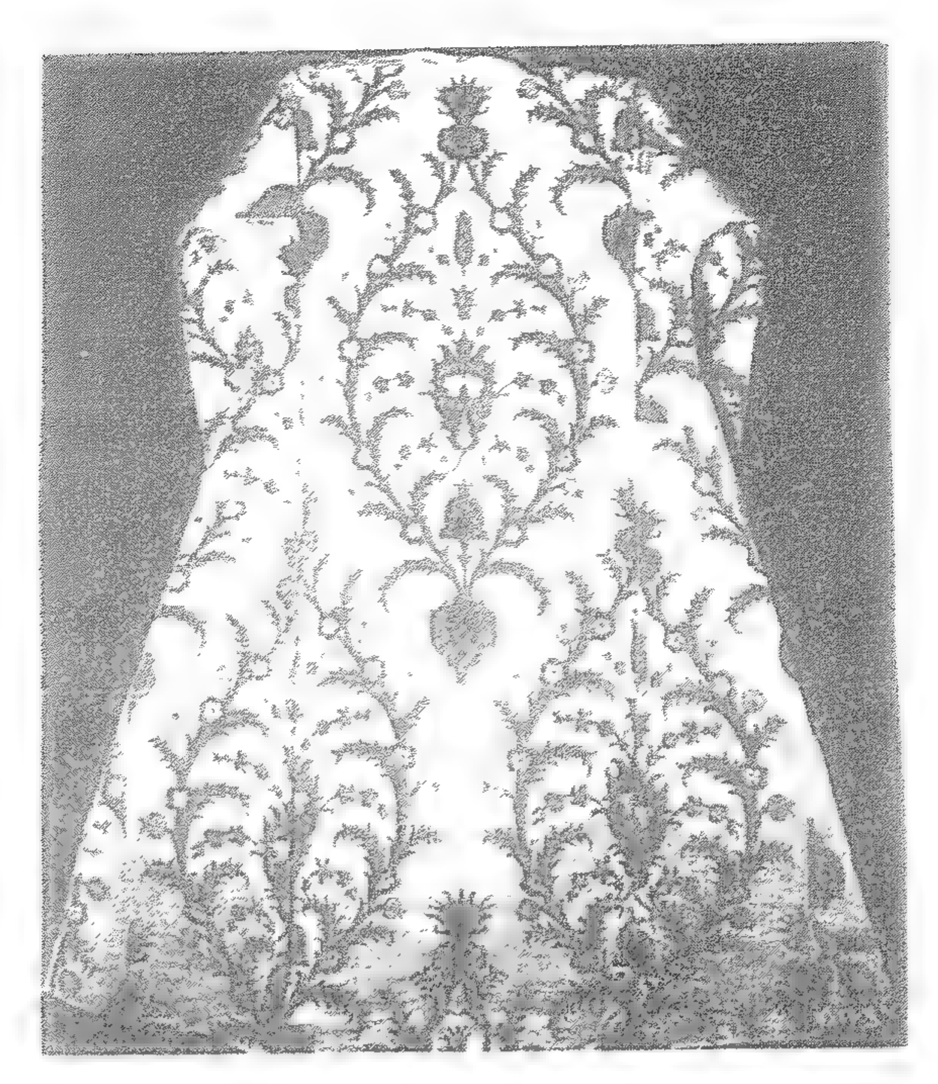
لوحة رقم ١٧١ قفطان من الحرير
يخص السلطان سليم الثانى



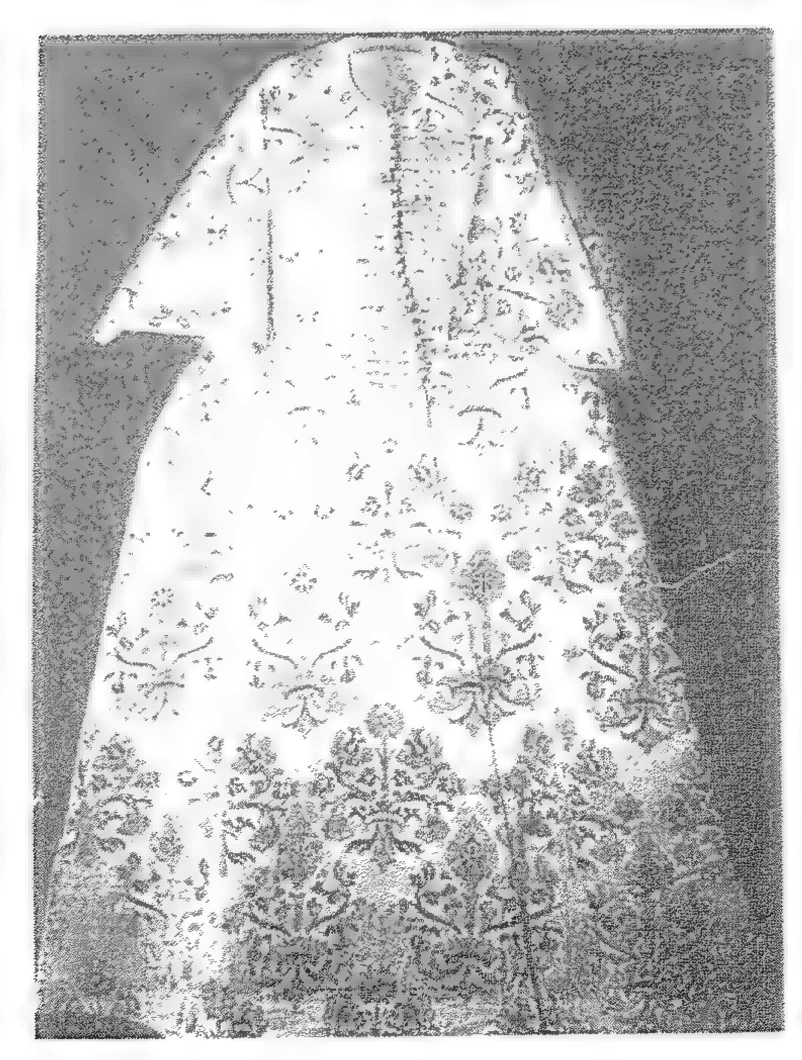
لوحة رقم ١٧٢ قفطان من نسيج السراسر
يخص السلطان سليم الثانى



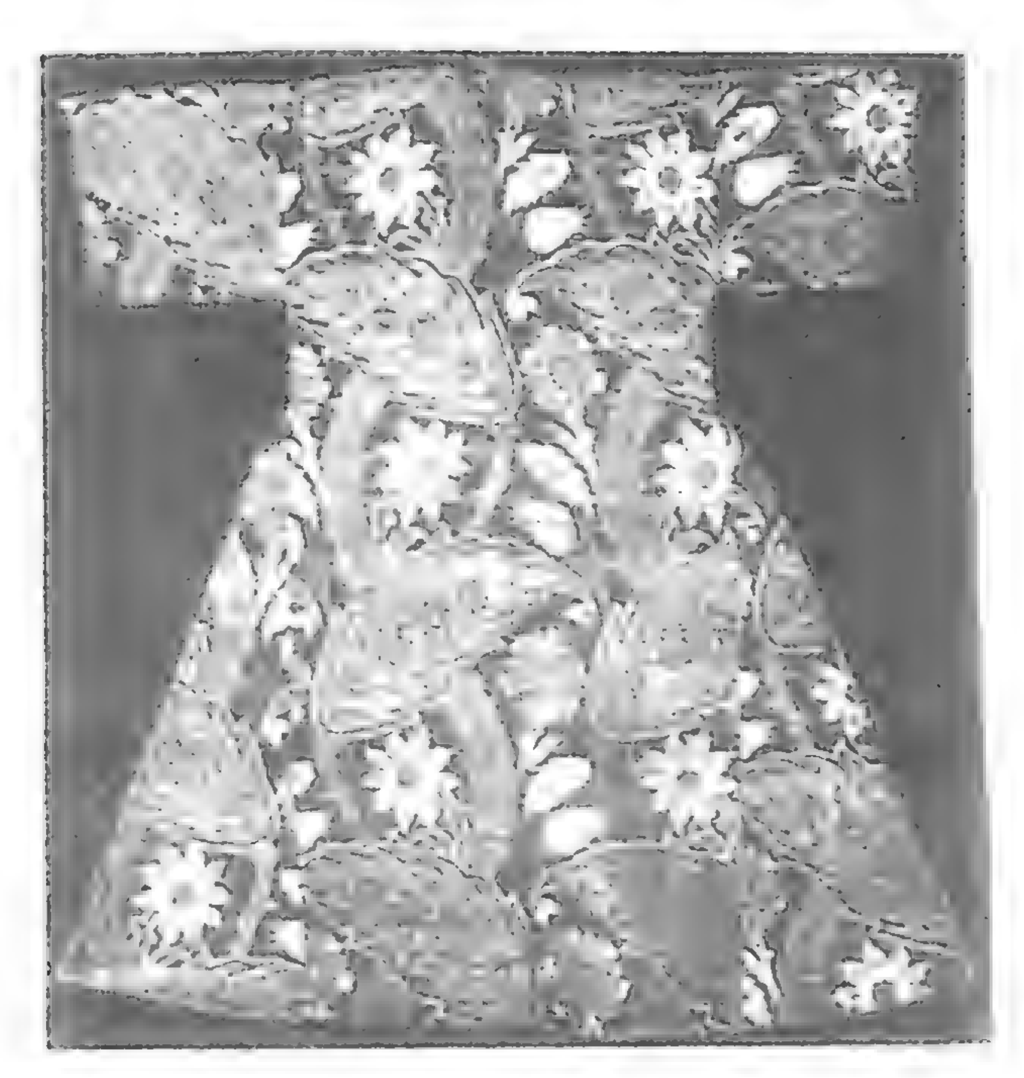
لوحة رقم ١٧٣ قفطان من القطيفه البارزه
يخص السلطان مراد الثالث



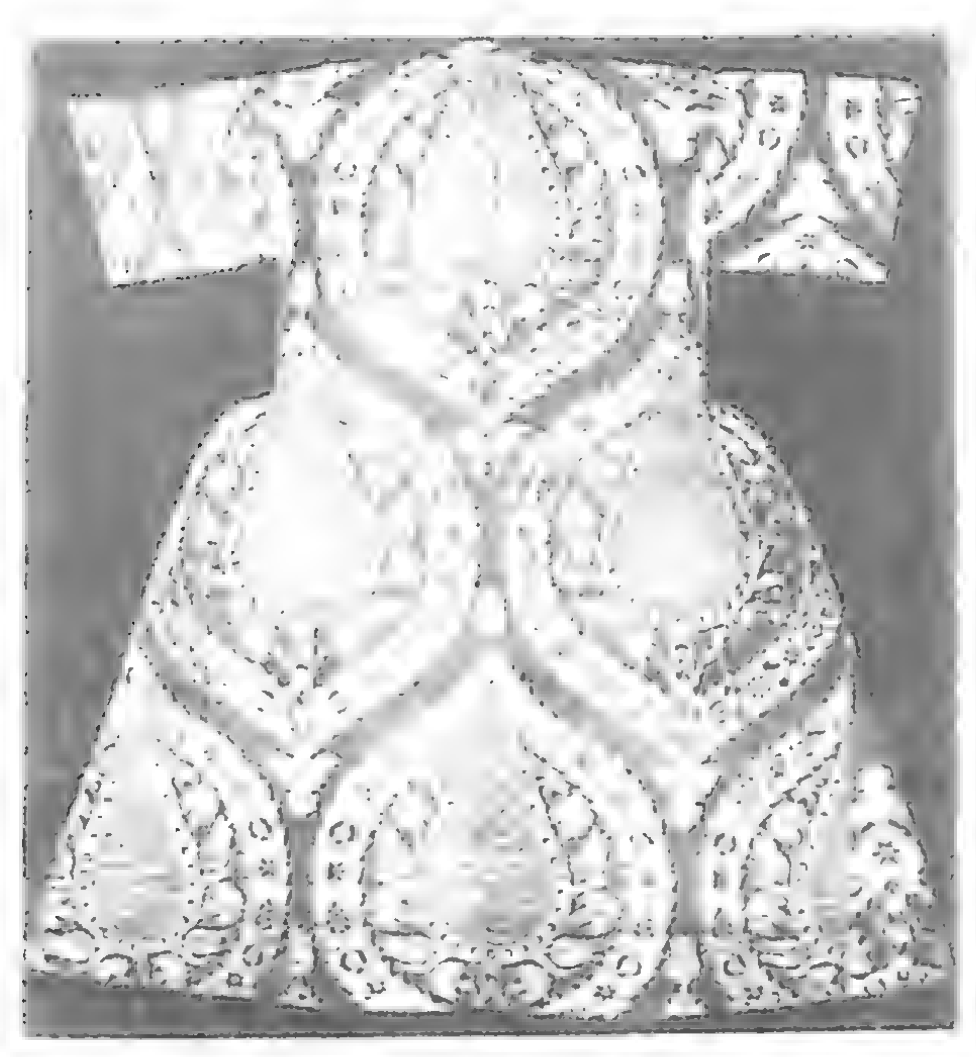
لوحة رقم ١٧٤ قفطان من القطيفه البارزه
يخص السلطان محمد الثالث



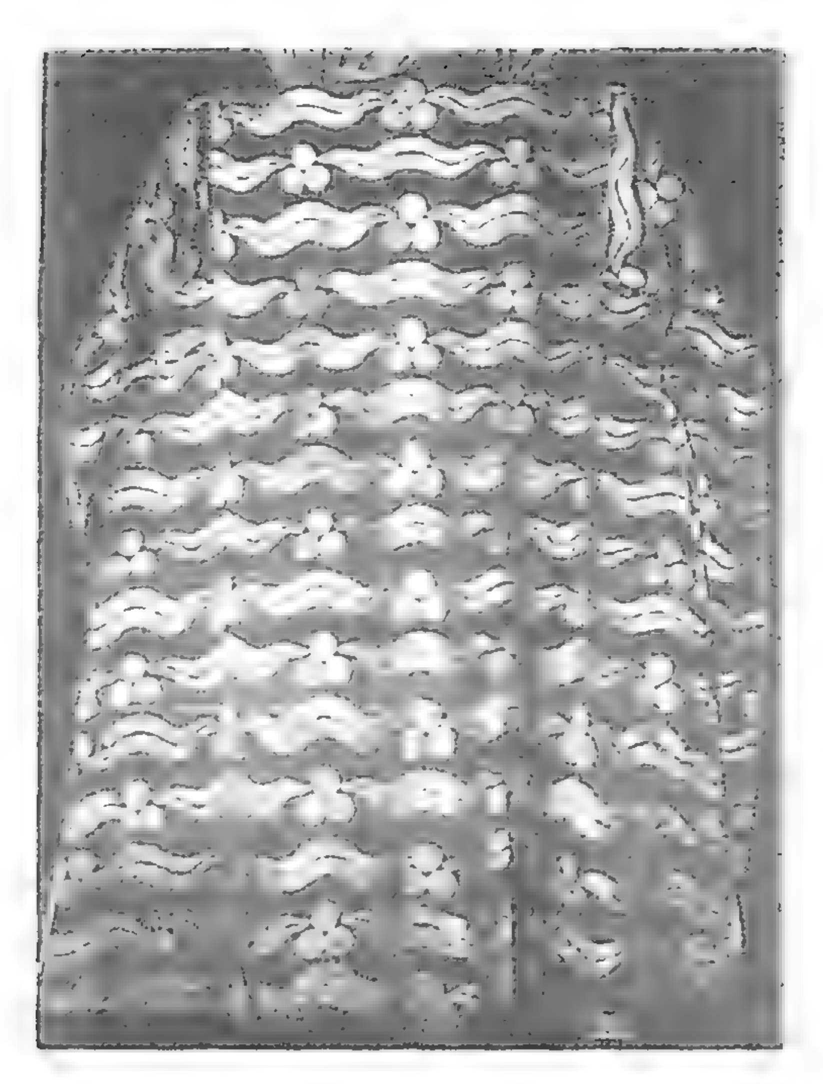
لوحة رقم ١٧٥ قفطان من القطيفة المطرزه
يخص السلطان محمد الثالث



لوحة رقم ١٧٦ قفطان طفل من الحرير
(القرن ١١هـ / ١٧م)



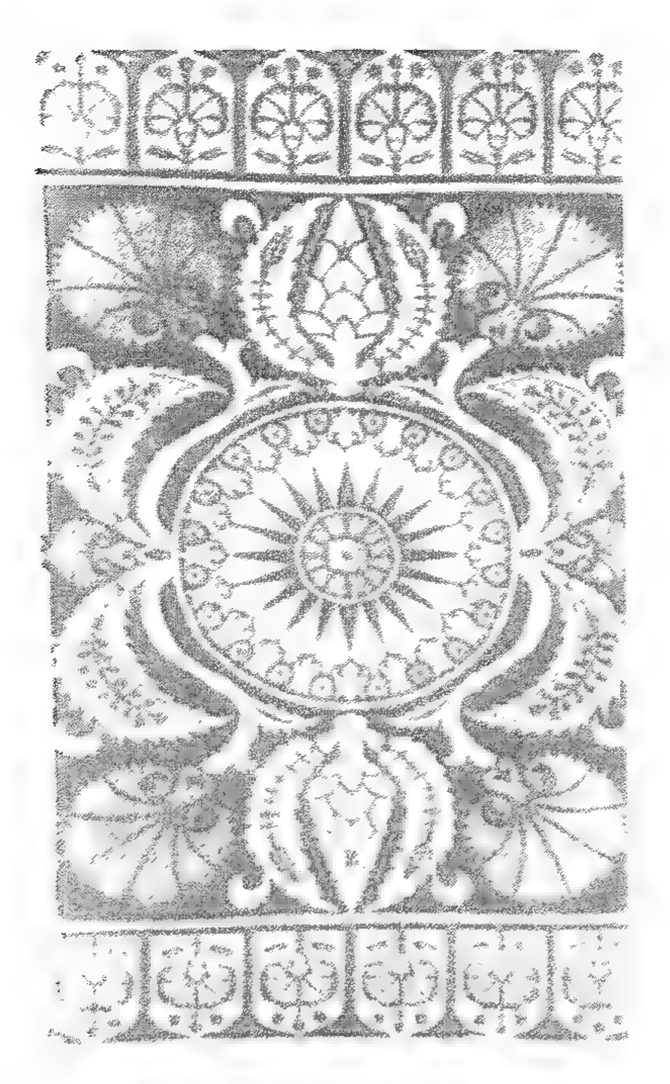
لوحة رقم ١٧٧ قفطان طفل من الحرير
(القرن ١١هـ / ١٧م)



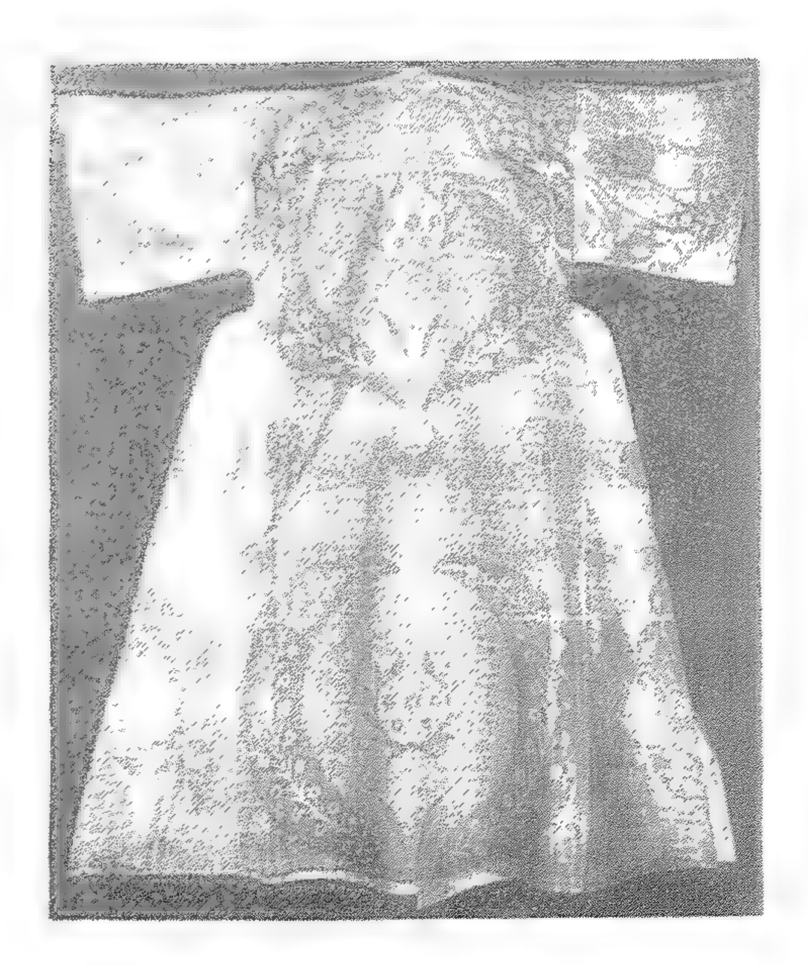
لوحة رقم ١٧٨ قفطان من الحرير
يخص السلطان مراد الرابع



لوحة رقم ١٧٩ قفطان من الستان
يخص السلطان سليمان الثالث



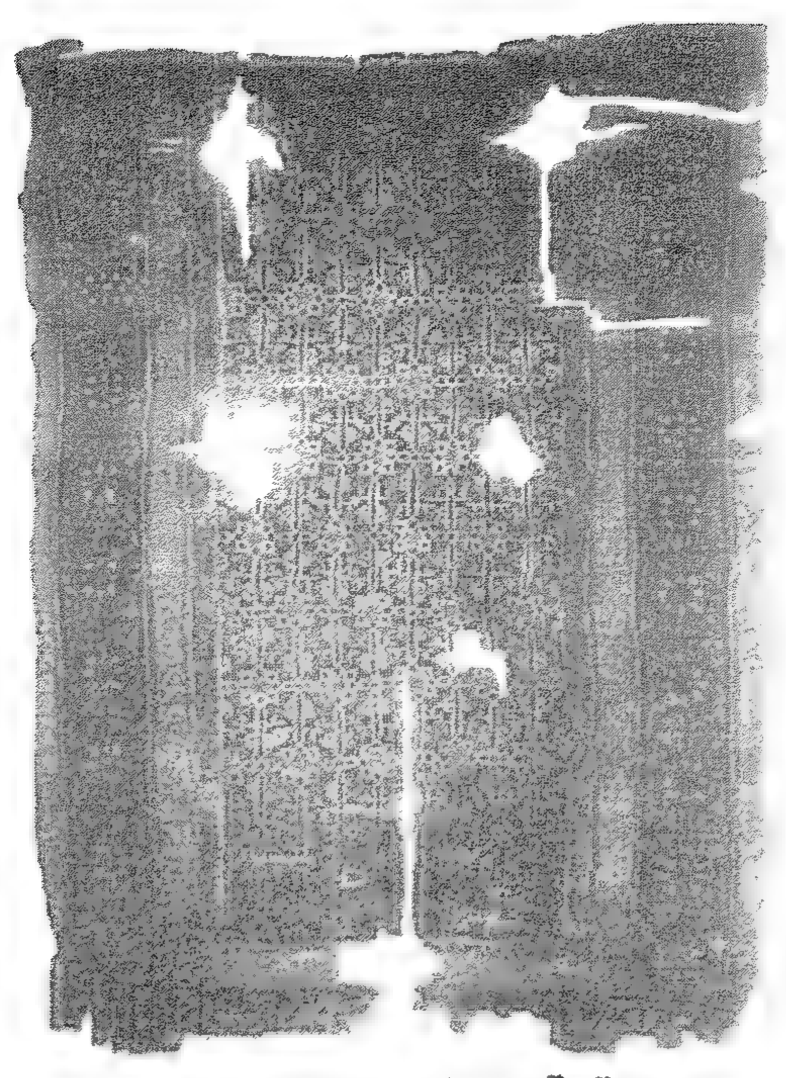
لوحة رقم ١٨٠ جزء من نسيج قطيفه
(القرن ١١هـ / ١٧م)



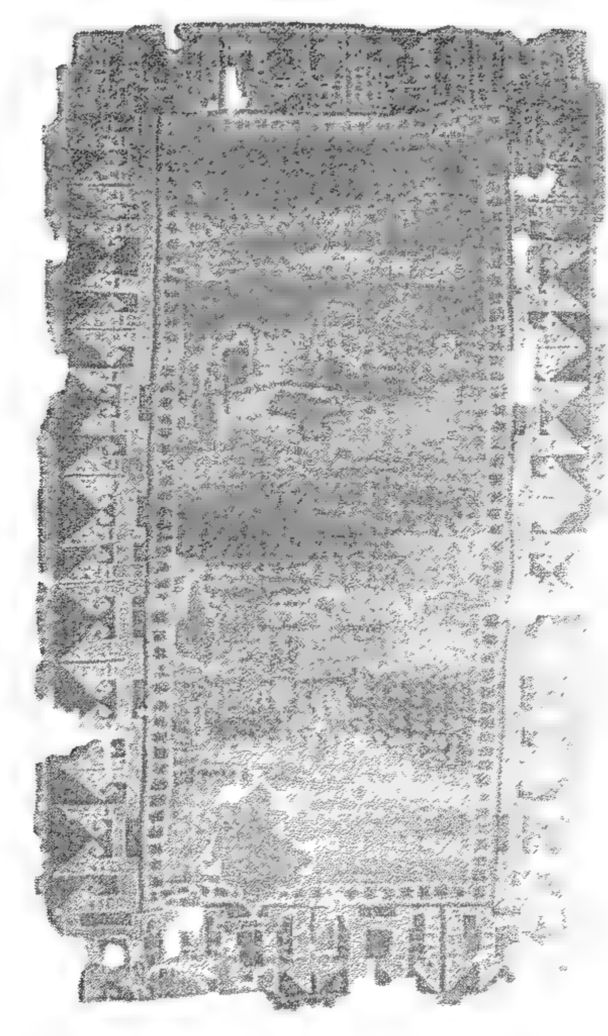
لوحة رقم ١٨١ قفطان من الحرير
يخص السلطان أحمد الثالث



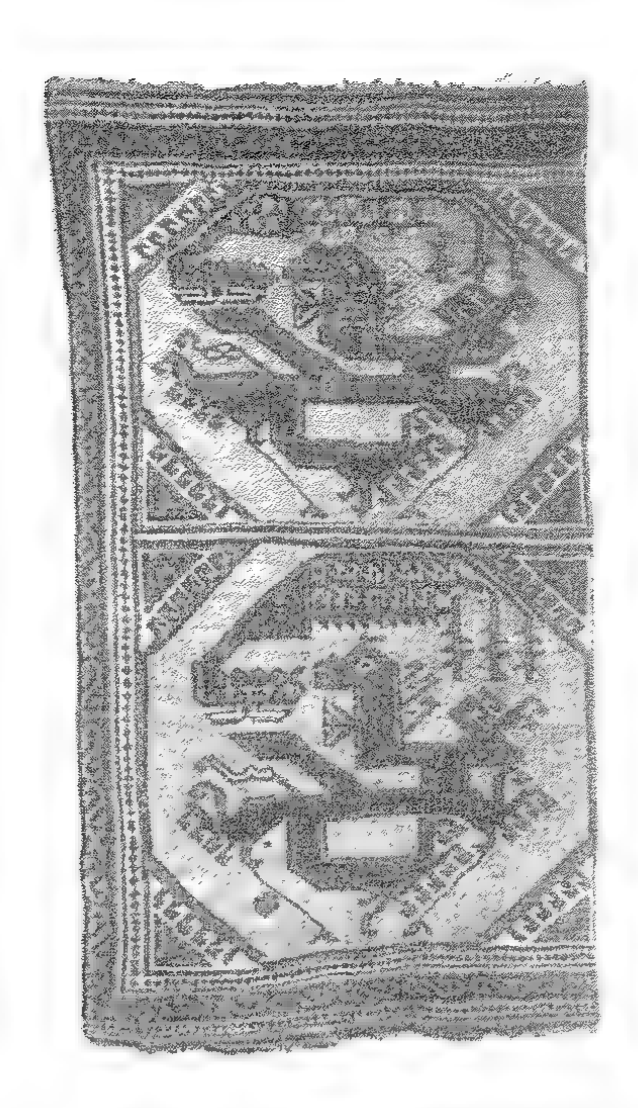
لوحة رقم ١٨٢ قفطان من الحرير المطر
يخص السلطان عثمان الثالث



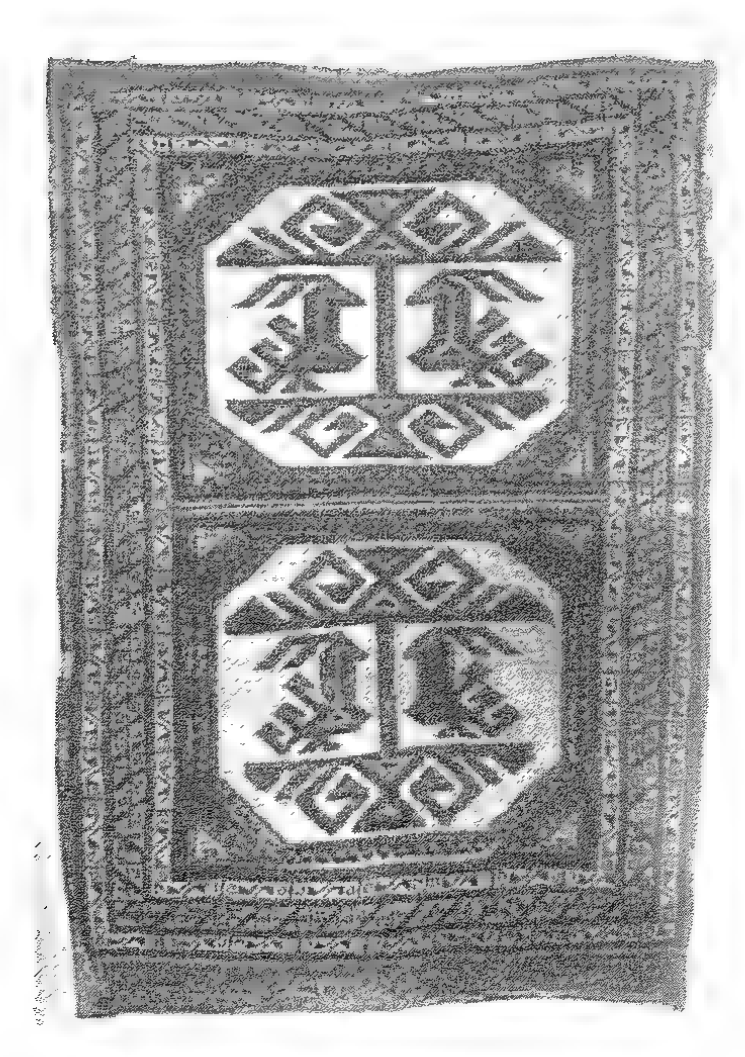
لوحة رقم ١٨٣ سجادة من مسجد
علاء الدين. قونيه



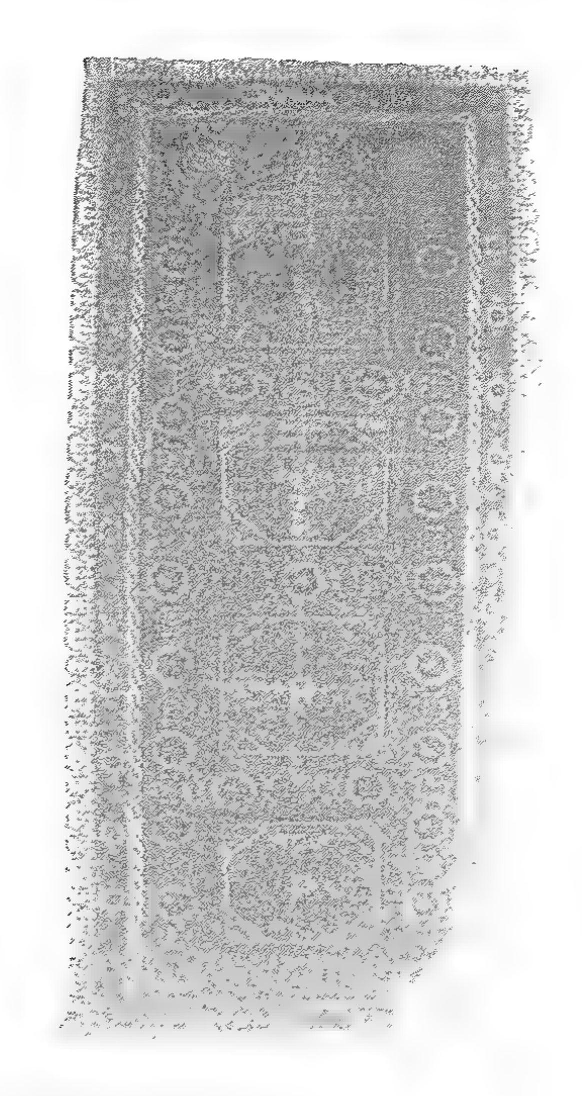
لوحة رقم ١٨٤ سجادة من مسجد
علاء الدين. قونيه

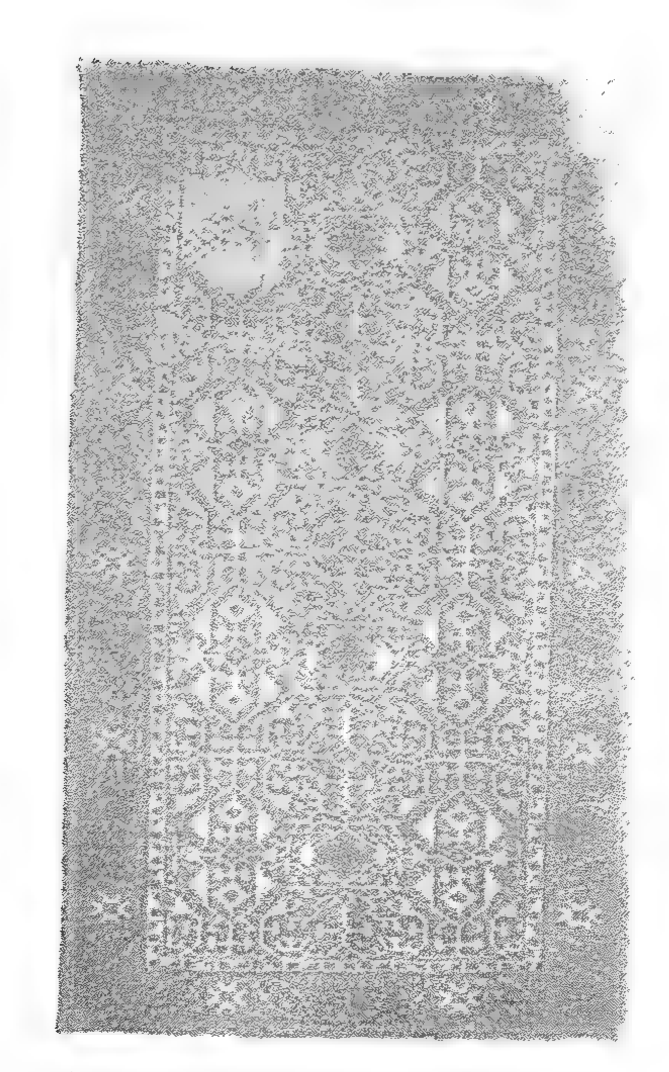


لوحة رقم ١٨٥ سجادة من شرق الأناضول
(القرن ٩هـ / ١٥م)

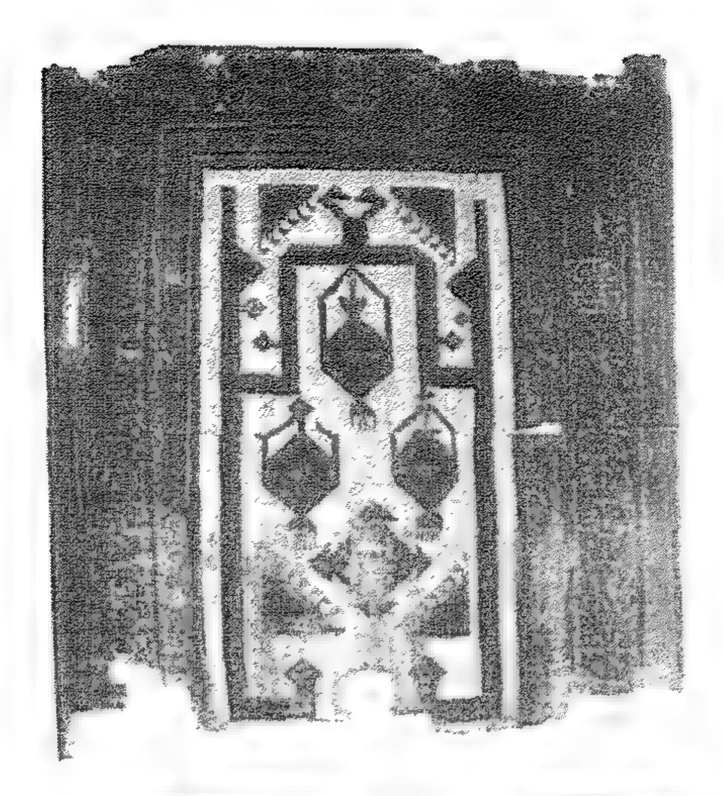


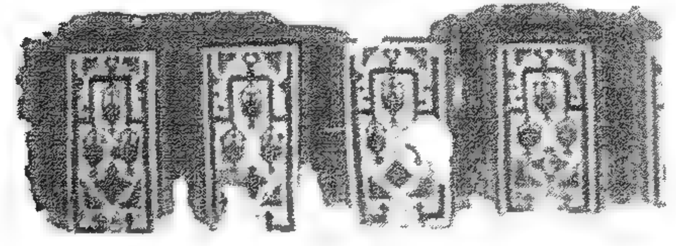
لوحة رقم ١٨٦ سجادة من شرق الأناضول
(القرن ٩هـ / ١٥م)



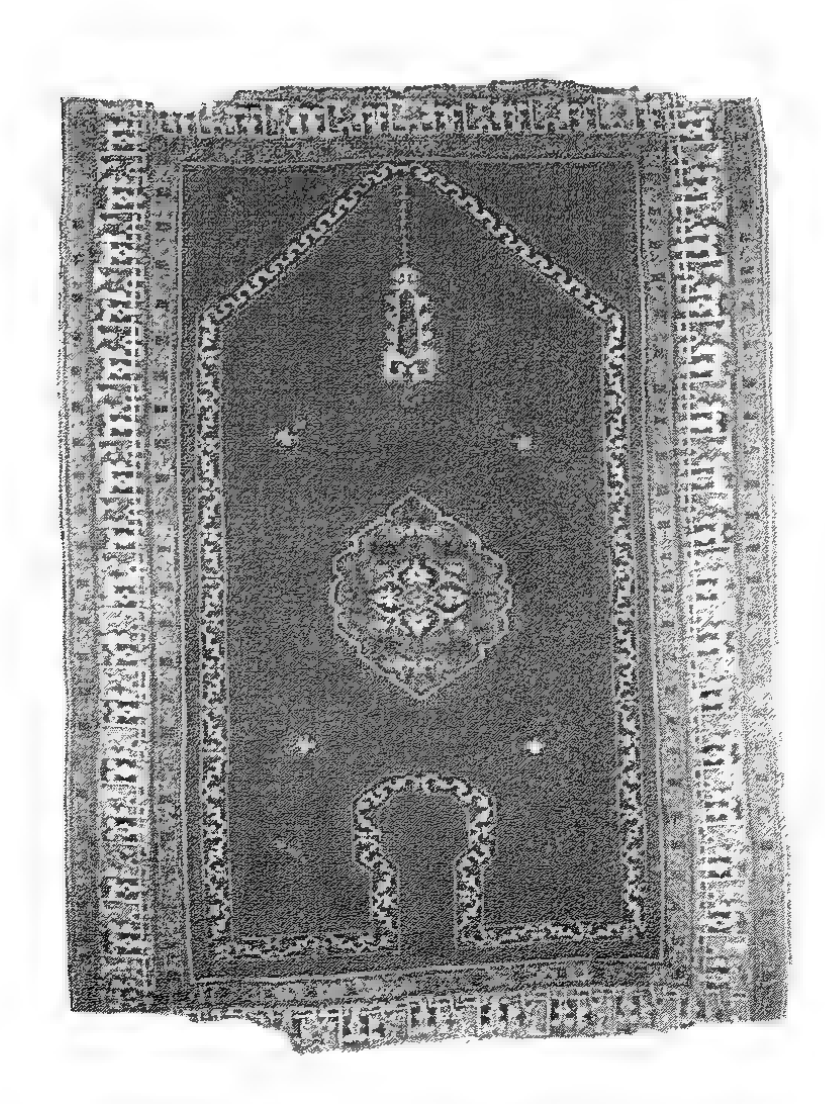


لوحة رقم ١٨٨ سجادة من نوع لوتو
(القرن ٩هـ / ١٥م)

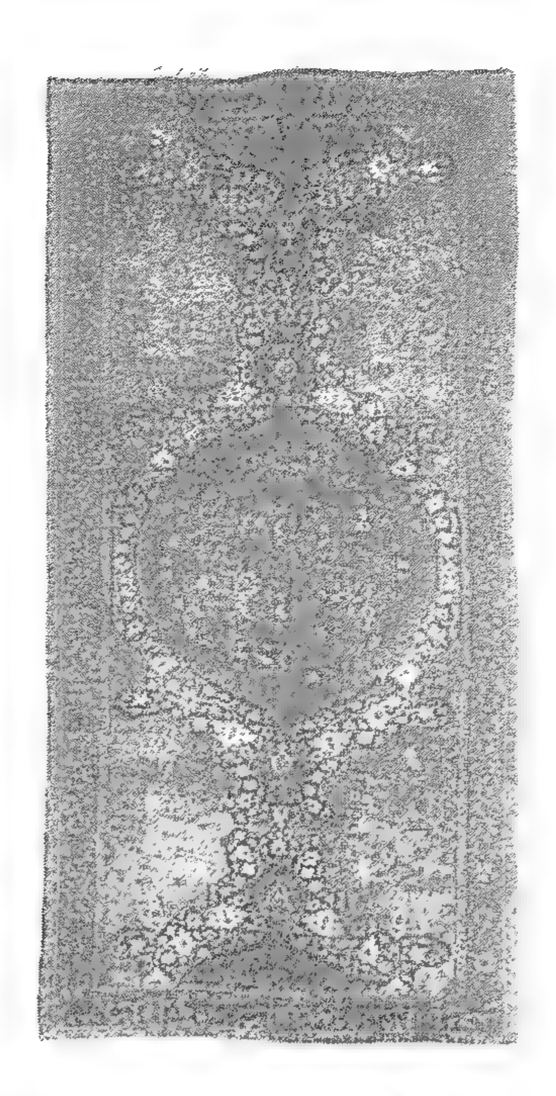




لوحة رقم ١٨٩ سجادة صلاة
(صف) (القرن ٩هـ/ ١٥م)



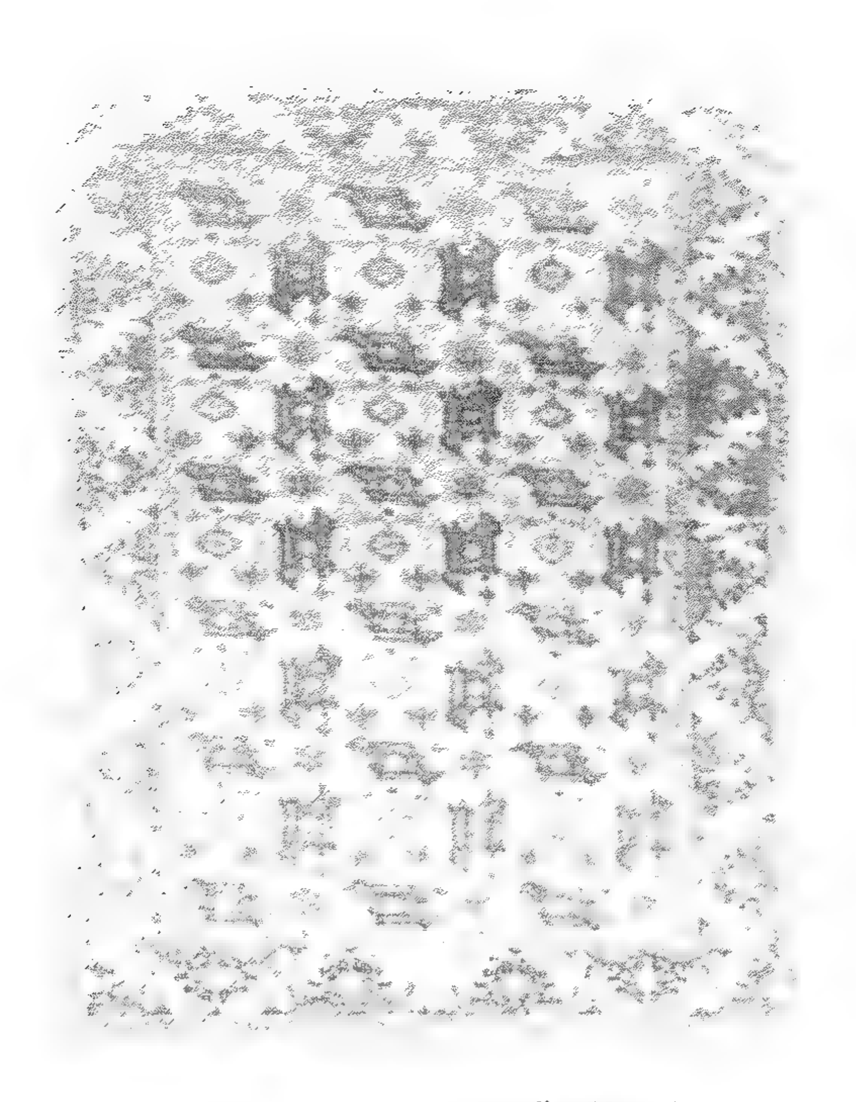
لوحة رقم ١٩٠ سجادة صلاة
من نوع بللينى (القرن ٩هـ / ١٥م)



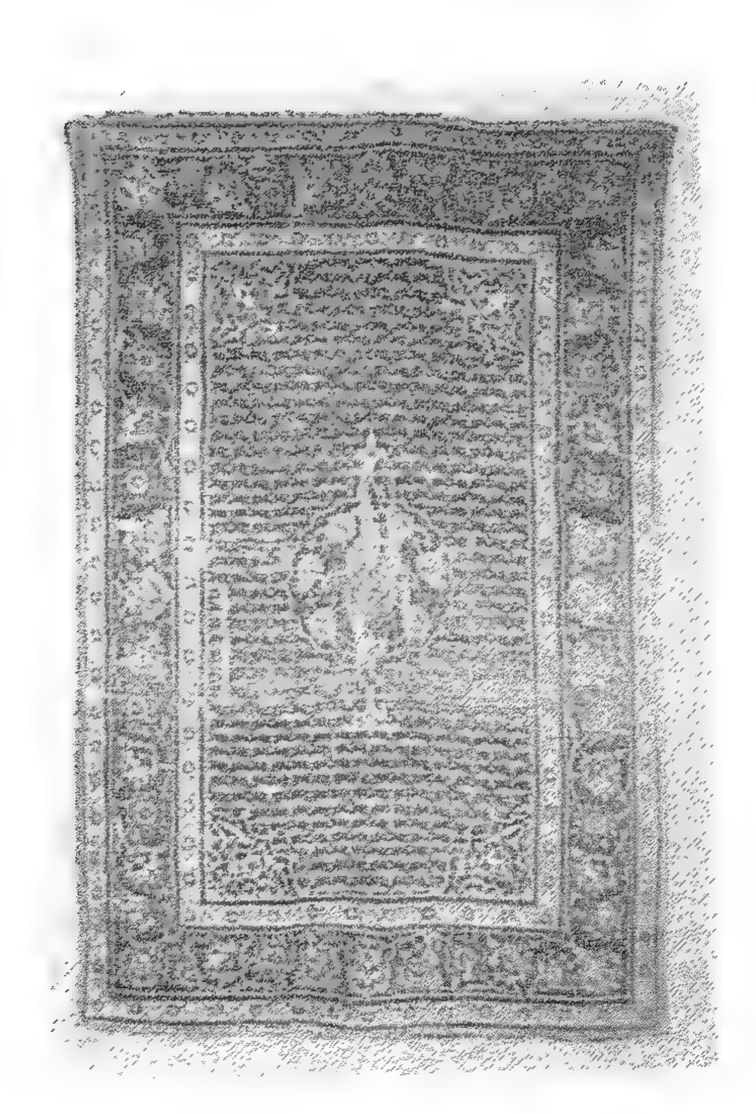
لوحة رقم ١٩١ سجادة عشاق
من نوع ذات السـرة



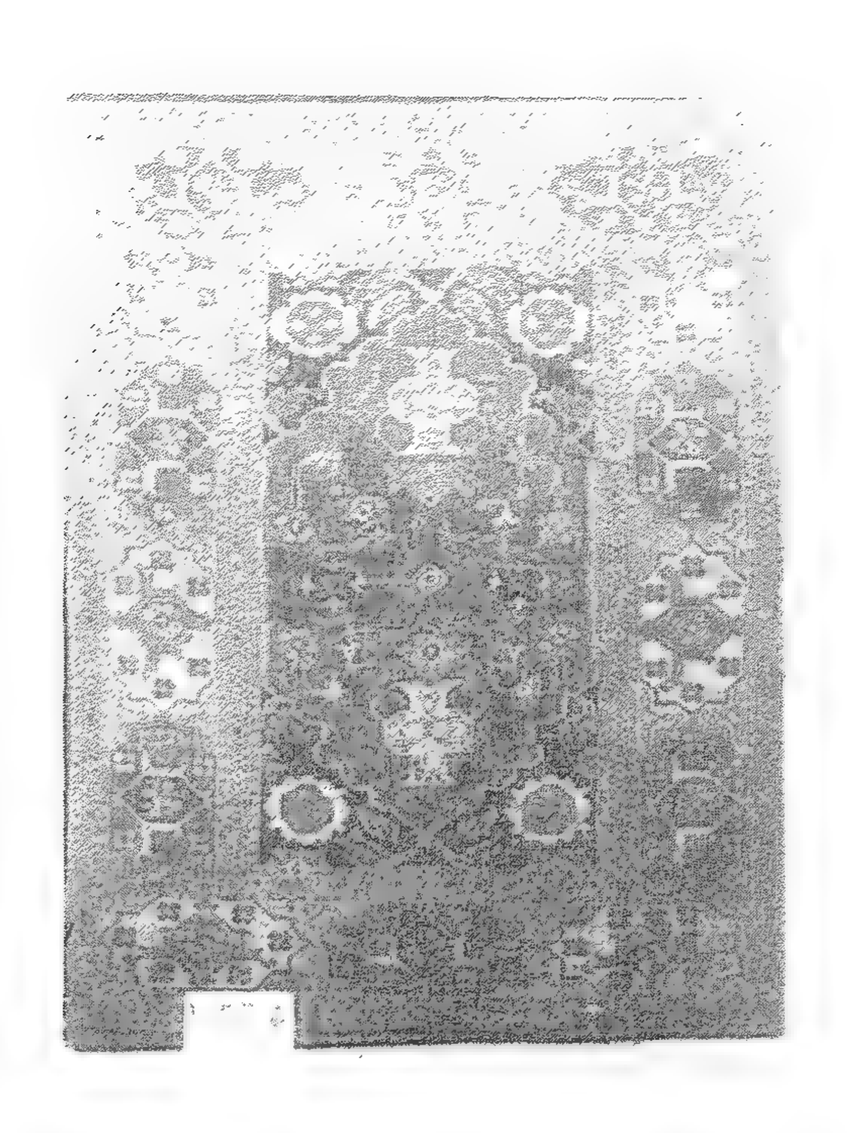
لوحة رقم ١٩٢ سجاد عشاق
من نوع ذات السرر النجميه



لوحة رقم ١٩٣ سجادة عشاق
من نوع ذات الطيور



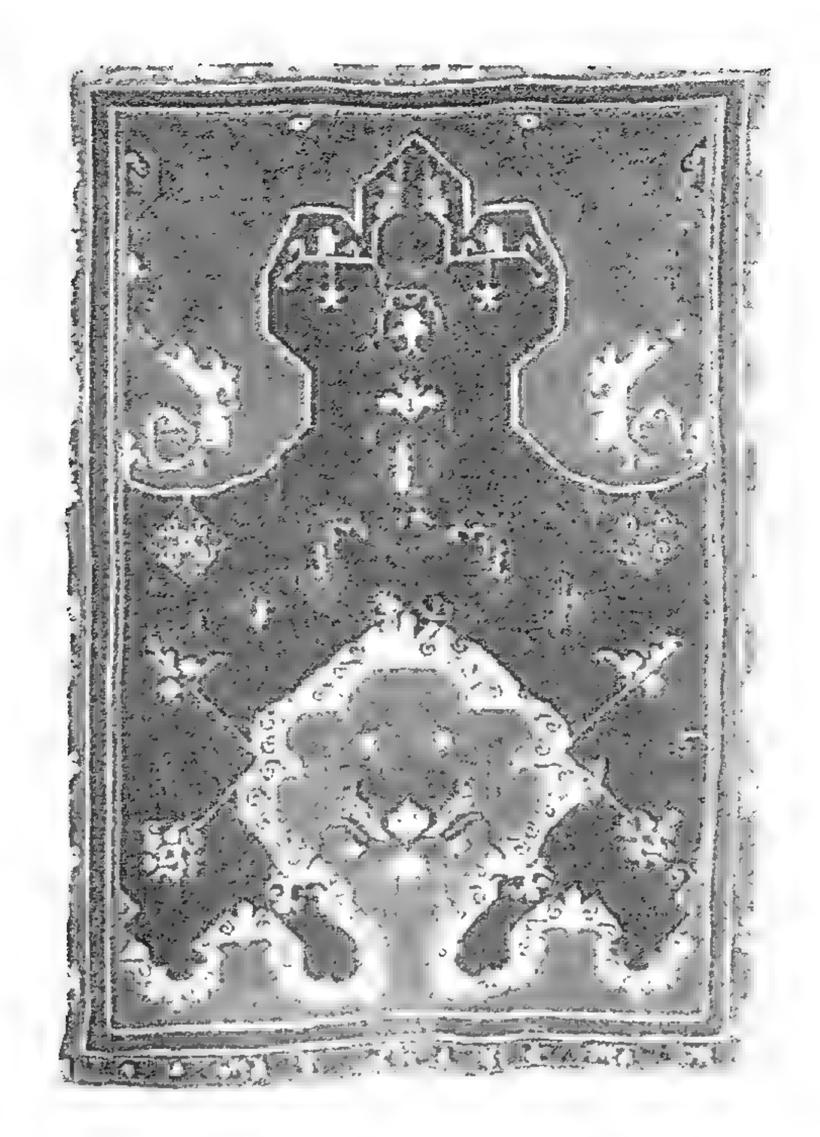
لوحة رقم ١٩٤ سجاد عشاق
من نوع تشنتمانى والسره



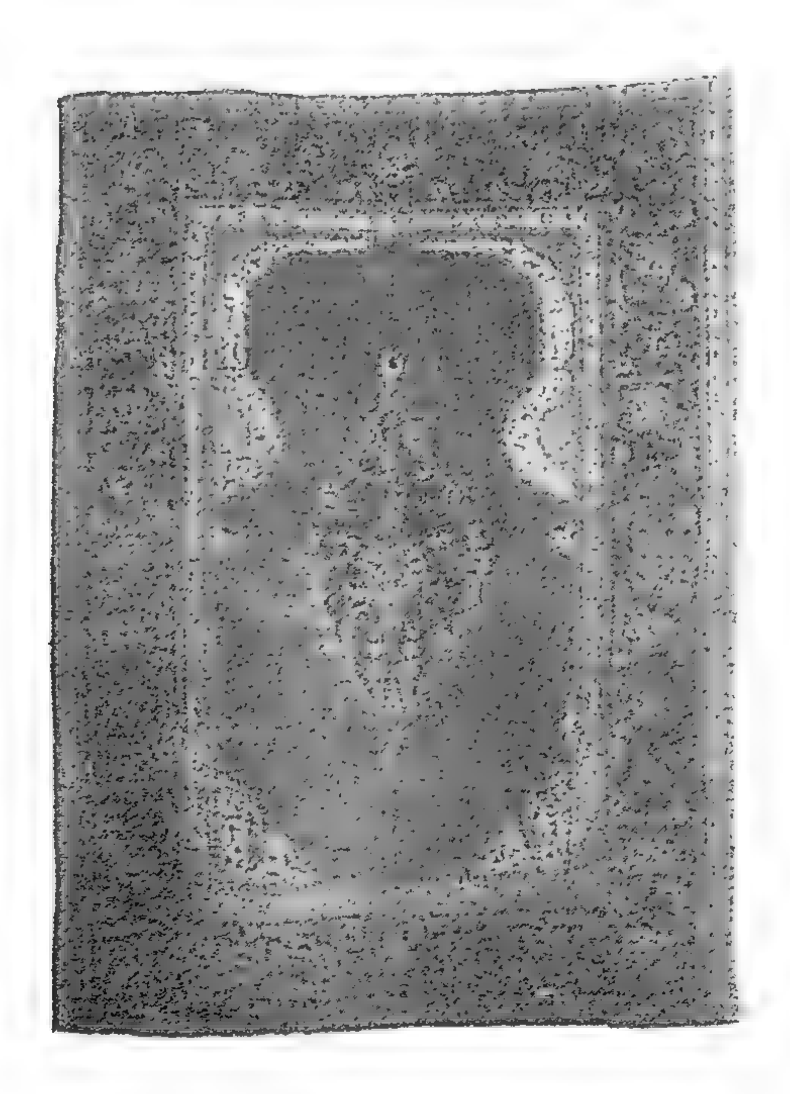
لوحة رقم ١٩٥ سجادة عشاق
من نوع ترانسلفانيا



لوحة رقم ١٩٦ سجادة عشاق
من نوع ترانسلفانيا



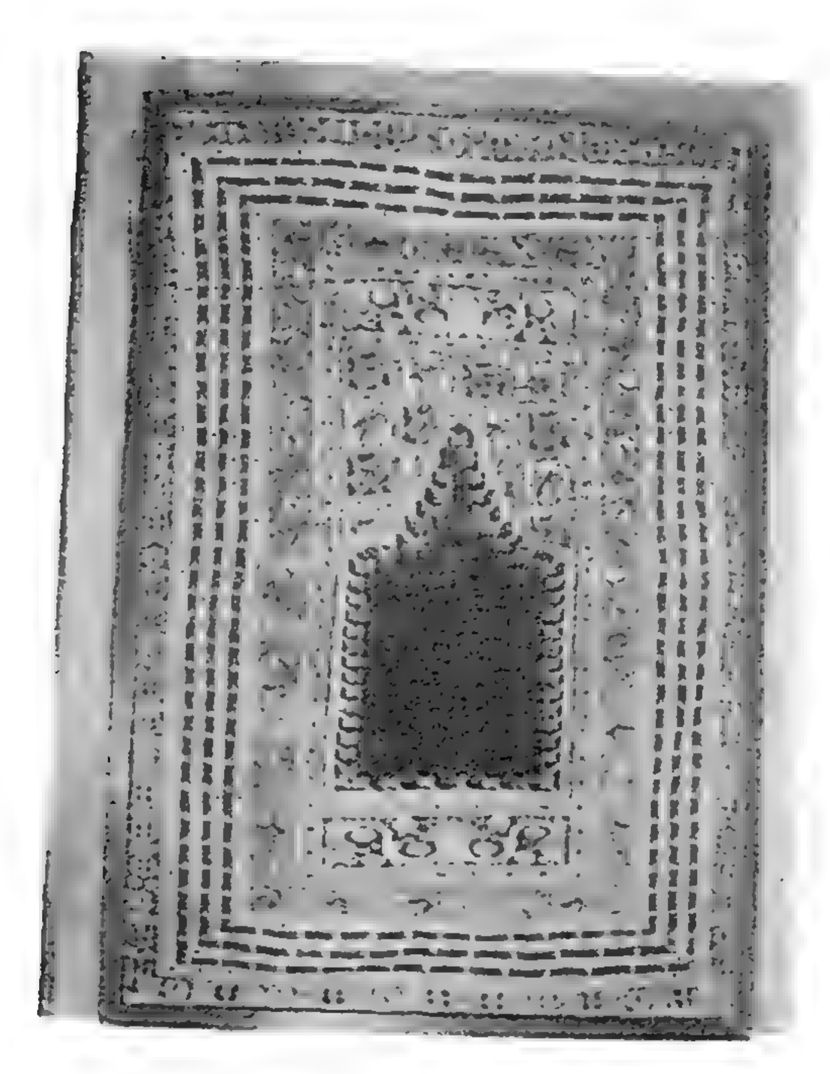
لوحة رقم ١٩٧ سجادة عشاق للصلاة



لوحة رقم ١٩٨ سجادة من نوع سجاجيد السراى



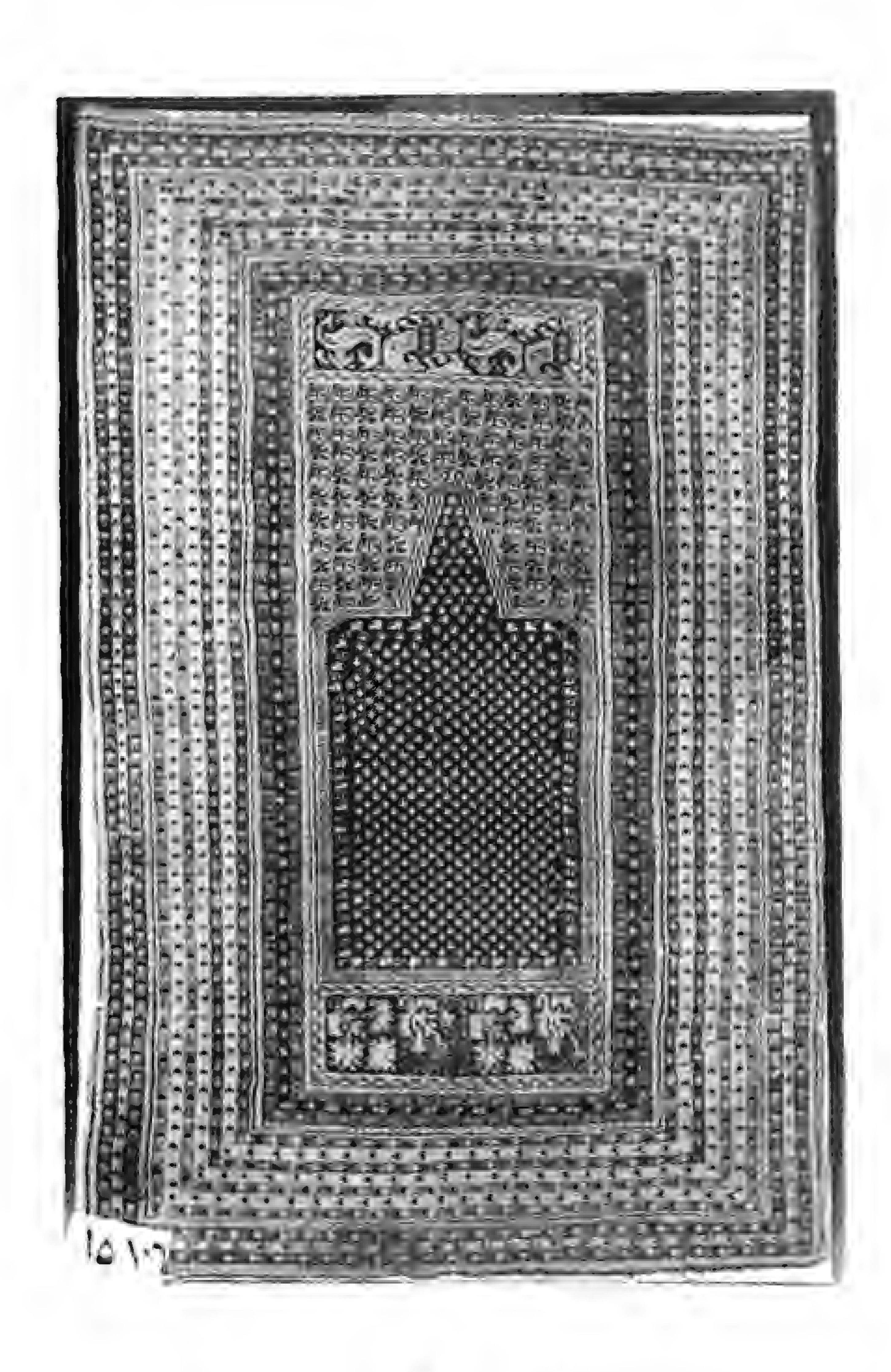
لوحة رقم ١٩٩ سجادة من برجامه



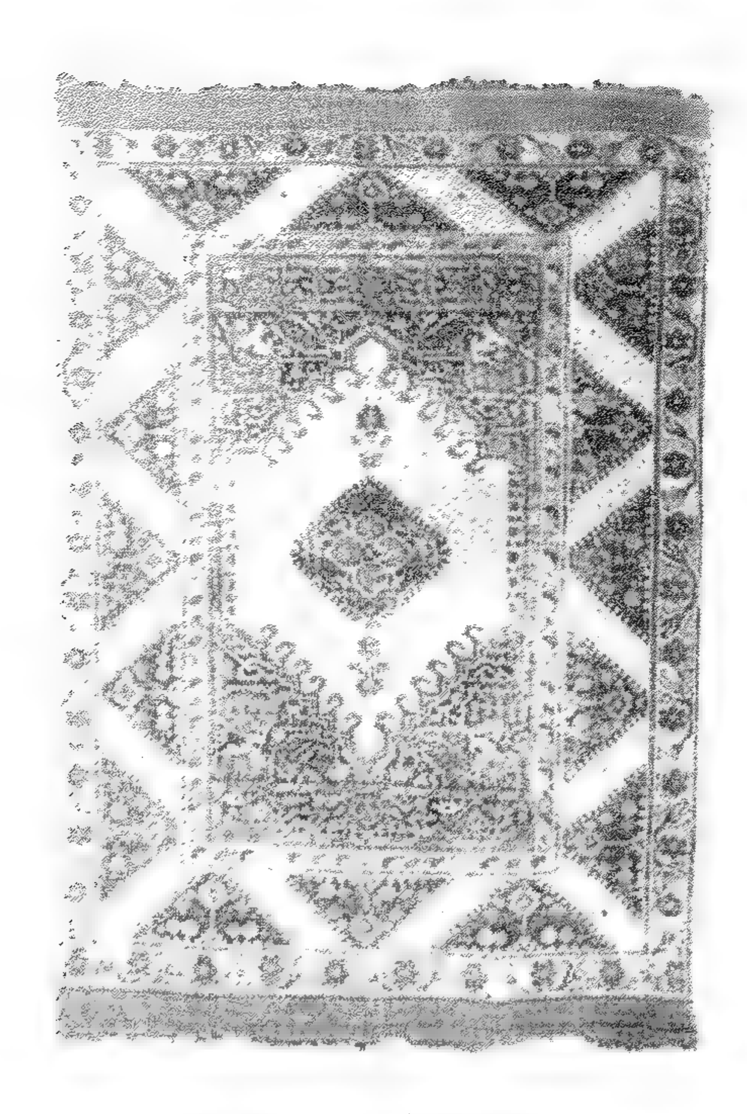
لوحة رقم ٢٠٠ سجادة صلاة
من نوع جورديز شبكلى



لوحة رقم ٢٠١ سجادة صلاة. من نوع جورديز شبكلى



لوحة رقم ٢٠٢ سجادة صلاة. من نوع شبكلى سنيكلى



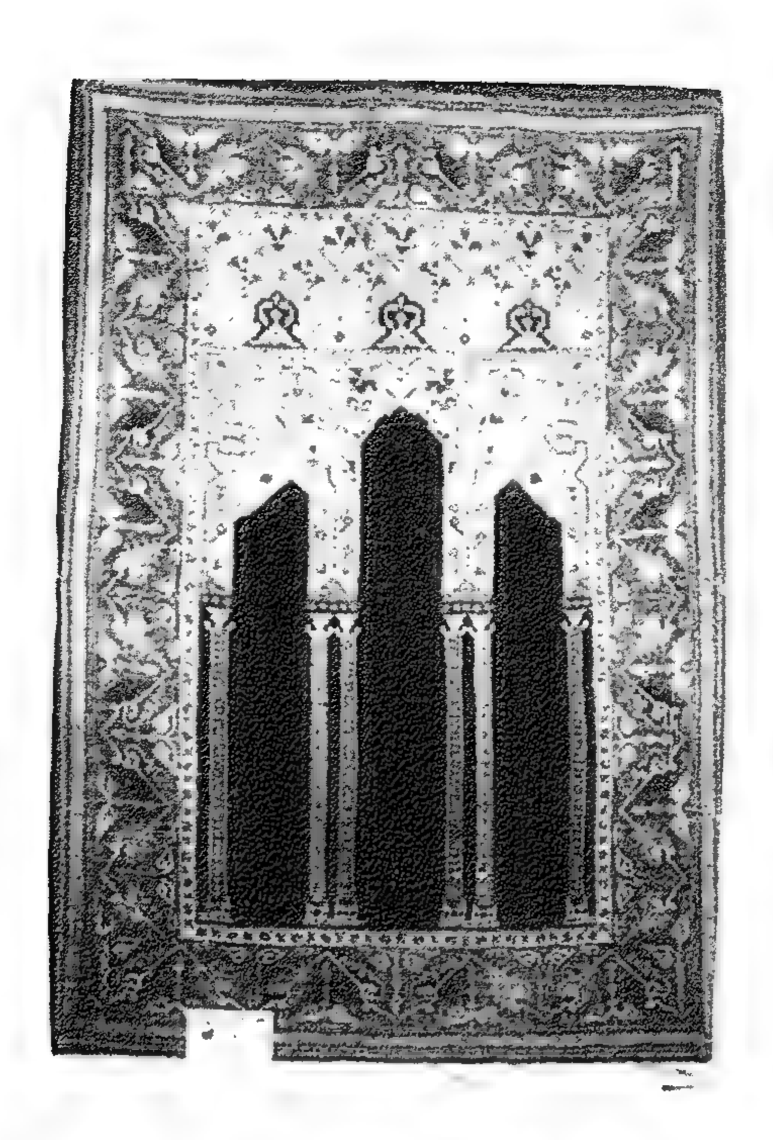
لوحة رقم ٢٠٣ سجادة
من نوع قيزجورديز



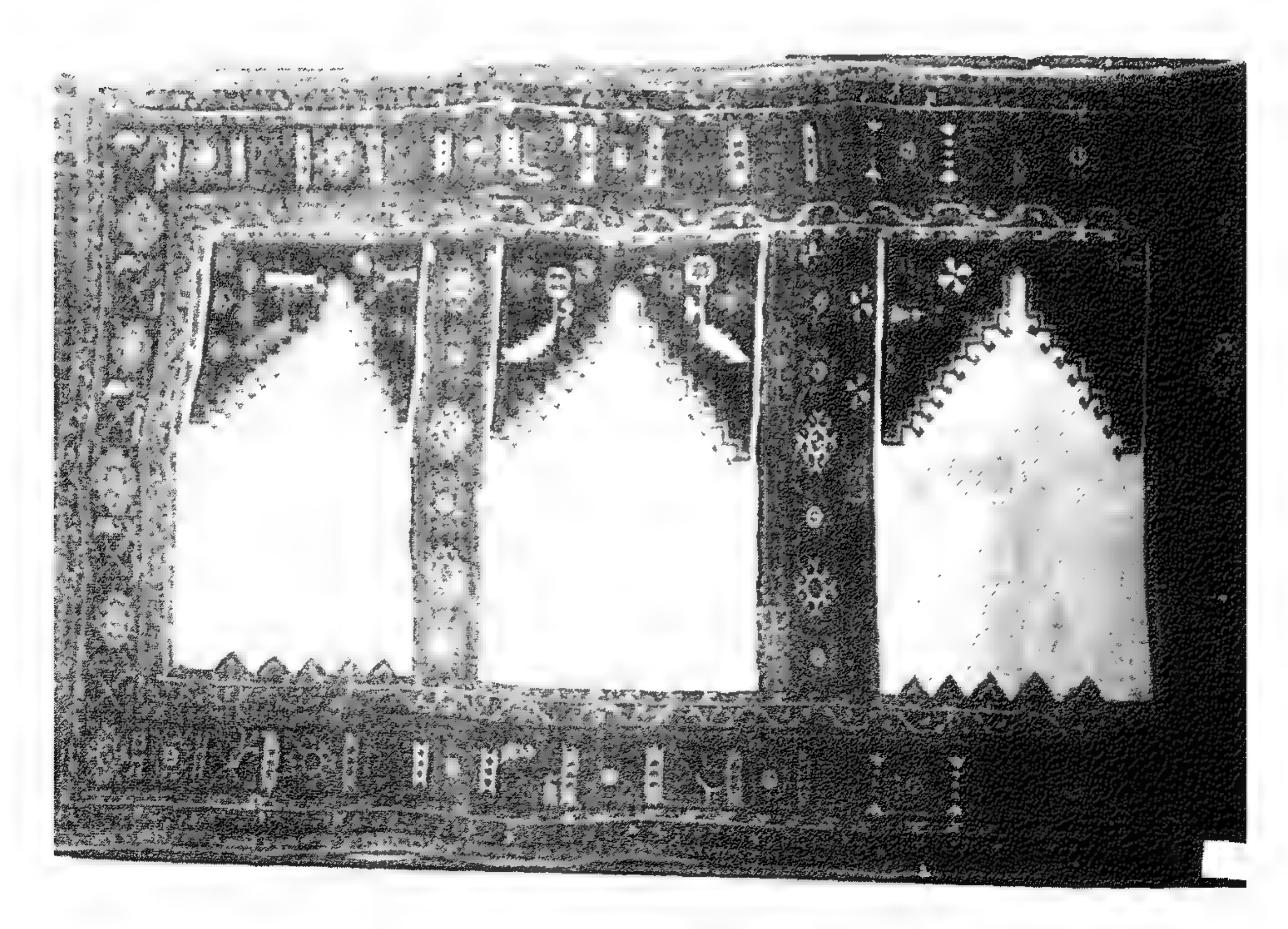
لوحة رقم ٢٠٤ سجادة صلاة. قولا



لوة رقم ٢٠٥ سجادة صلاة. قولا



لوحة رقم ٢٠٦ سجادة صلاة. لاديق



لوحة رقم ٢٠٧ سجادة صلاة (صف) لاديق



لوحة رقم ٢٠٨ سجادة صلاة من نوع مذارلك. لاديق



لوحة رقم ٢٠٩ سجادة صلاة. موجور



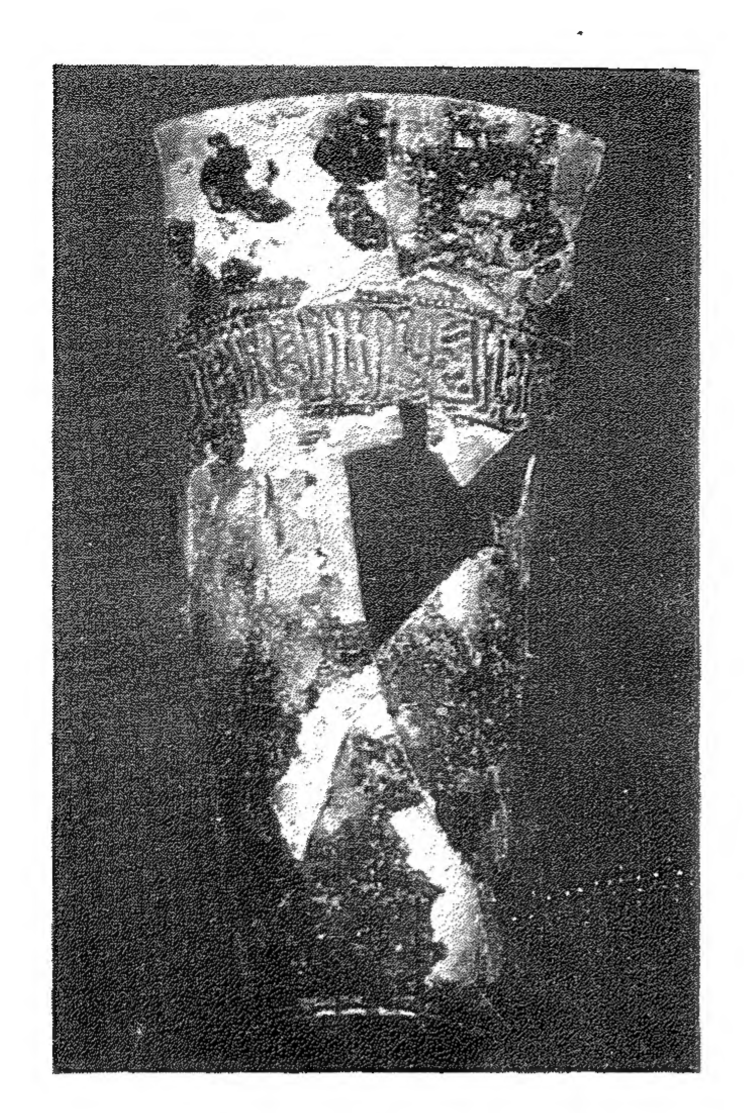
لوحة رقم ٢١٠ سجادة صلاة. ميلاس



لوحة رقم ٢١١ سجادة
من نوع مكرى



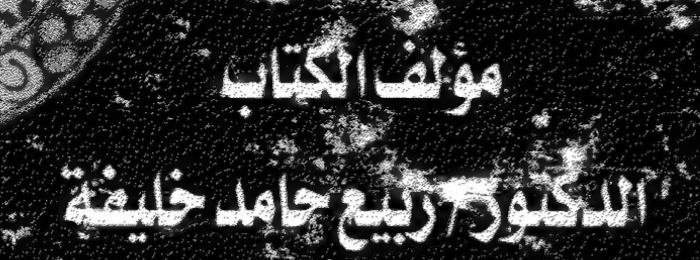
لوحة رقم ٢١٢ سجادة
من نوع يورك



لوحة رقم ٢١٣ كأس من الزجاج
الأناضول (القرن ٧هـ / ١٣م)



لوحة رقم ٢١٤ قنينه من الزجاج
من نوع عين البلبل



مؤلف الكتاب

الدكتور / ربيع حامد خليفة

- دكتوراة فى الآثار الاسلامية (كلية الآثار - جامعة القاهرة) سنة ١٩٨١ م.
- تخرج من قسم الآثار الاسلامية (كلية الآداب - جامعة القاهرة) سنة ١٩٧٣ م.
- شغل وظيفة معيد و مدرس مساعد و مدرس و أستاذ مساعد (بقسم الآثار الإسلامية - كلية الآثار) فى الفترة من سنة ١٩٧٣ - ١٩٩٤ م.
- عمل أستاذا للآثار و الفنون الإسلامية (كلية الآثار - جامعة القاهرة) أبريل سنة ١٩٩٤ م.
- رئيس قسم الآثار الاسلامية (كلية الآثار - جامعة القاهرة) نوفمبر ١٩٩٧ - نوفمبر ٢٠٠٠ م.
- شارك فى العديد من المؤتمرات و الندوات العلمية المحلية و العالمية و له أكثر من أربعين بحث و كتاب فى مجال الآثار و الفنون الاسلامية.
- أشرف على العديد من رسائل الماجستير و الدكتوراة فى مجال الفنون و ا
- عضو اللجنة الدائمة للآثار الاسلامية و مجلس إدارة متحف الفن الإس و لجنة الآثار بالمجلس الأعلى للثقافة.

مع ت

مكتبة زهراء الشرق